EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

VOLUME XLVII.

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

INDICE DEL VOLUME XLVII

M. BONE: L' EREZIONE DELLA SALA DI LETTURA DEL BRITISH MUSEUM (DISEGNO).

EMPORIUM

VOL. XLVII. GENNAIO 1918 N. 277

ARTISTI CONTEMPORANEI: MUIRHEAD BONE.

IL nome di Muirhead Bone è poco noto negli ambienti artistici italiani e forse, all'udirlo oggi, qualche *amateur* nostrano scruterà la propria memoria come il povero don Abbondio davanti al nome di Carneade: « Bone, chi è costui? ».

Potrò quindi meravigliare qualcuno affermando che Bone non è, nè il giovane trionfatore dell' ultima « Secession » viennese, nè lo sconosciuto vincitore dell'ultimo « Salon » parigino: ma che è invece un pittore scozzese, nè giovane nè vecchio — quarant'anni —, che in Inghilterra e altrove gode larga notorietà. A Londra, le sue « punte secche » raggiungono prezzi favolosi: è l'artista alla moda, è l'ospite gradito di tutte le esposizioni.

Sfogliando infatti i cataloghi delle ultime mostre britanniche, da quelle della imperante Royal Academy » a quelle della « Royal Scottish Academy » di Edimburgo; dalle esposizioni del « New English Art Club », di cui è autorevole membro, a quelle della « Corporation Gallery » di Manchester, del « Royal Institute of the Fine Arts» di Glasgow, delle « Gallerie Colnaghi & Obach » (i suoi editori londinesi) e della « Society of Twelve », nonchè di molte altre mostre americane, svizzere e francesi, noi vediamo sempre il suo nome fra i maggiorenti espositori. Lo troviamo anche fra i più graditi ospiti delle « biennali » veneziane, ma purtroppo le sue rare opere scompaiono nella farragine dei lavori in bianco e nero che ivi affluiscono da tutte le parti del mondo e che il nostro pubblico, — per quell'antipatico uso comune che Vittorio Pica ebbe più volte a lamentare in queste pagine, — tiene in così poca considerazione.

MUIRHEAD BONE.

Non solo nelle esposizioni, ma anche nei principali musei del mondo, come il « British Museum », il « Museo d'Arte » di Budapest (che acquistò gran parte dei lavori del Bone), la « Tate Gallery », i musei del « Luxembourg », di « South Kensington », di Birmingham, di Bradford; i gabinetti di stampe di Berlino, Dresda, Amburgo; la « Hofbibliothek » di Vienna e in moltissime altre istituzioni d'arte, i suoi magnifici disegni e le sue insuperabili « punte secche » sono degnamente rappresentati.

La carriera artistica del Bone è una delle

più fortunate, poichè quel successo, che pittori d'indiscusso valore quasi sempre ottennero con grande stento e con maggior sacrificio, cominciò ad arridergli sin dall' inizio brillantissimo della sua vita artistica, nel '98, quando dette alla luce i suoi primi lavori — acqueforti e disegni — che gli valsero subito l' appoggio del pubblico.

Glasgow, sua città natale, gl'ispirò le prime composizioni. L' architettura monotona e, se si vuole, alquanto brutta di questa città doveva stranamente avvincerlo. Nelle sue strade larghe e disadorne e nel suo insieme, poco seducente invero, immerso eternamente negli affari e nelle fumigose nebbie scozzesi, egli doveva ritrovare, per molti anni, i suoi soggetti preferiti. E che Glasgow veramente lo ispirasse, lo provano le famose vedute di questa città, che videro la luce nel '99, cioè un anno dopo le prime lastre, acqueforti eccellenti sotto ogni punto di vista, oggi apprezzate e ricercatissime, e che allora lo portarono di colpo in grande stima. Alphonse

M. BONE: RITRATTO DELLA SIGNORA DRUMMOND (PUNTA SECCA).

Legros ne fu così entusiasta da regalarne una al « Museo del Lussemburgo ».

L'architettura, sin dall' inizio, era il soggetto preferito. Già destinato ad abbracciar quest'arte, Bone aveva atteso per alcuni anni al modesto ufficio di disegnatore nello studio d' un architetto. Più tardi però comprese che a lui più s'addiceva il riprodurre palazzi, anzichè l'idearli, ma riprodurli in una maniera tutta sua, originale e nuova, ch'egli, per quanto giovanissimo, riuscì subito ad afferrare.

Senza le loro speciali doti di concezione, i suoi lavori non avrebbero alcun pregio, all' infuori del valore limitato di poco felici vedute prospettiche. Senza quella vitalità ch' egli così originalmente sa infondere nell' insieme architettonico delle sue composizioni, le sue opere non sarebbero che semplici progetti o meno ancora.

M. BONE: PROFILO DELLA SIGNORA DRUMMOND (PUNTA SECCA).

La vitalità: ecco la magìa del Bone. L'edificio che lo colpisce non è mai solo, generalmente, o se è proprio solo, cioè quando tratta il semplice elemento architettonico, l' ariosità del disegno e tutto l'insieme, così nobilmente intonato

e magistralmente eseguito, non può trattenere la nostra lode spontanea.

Ma non è qui che il pittore fa sfoggio della superiorità della sua arte. E' il palazzo incompleto ch'egli predilige. Tutta quella ridda d'impalcature che attorniano i grandi edifici londinesi in via di costruzione o di demolimento, vista ora al chiaro di luna ora al sole cocente, meglio ispira l' instancabile *verve* di questo scozzese.

Di tali scene originalissime, Bone si è fatto interprete insuperabile, e lui e il Brangwyn soltanto, seppero davvero comprendere il bizzarro fascino di questa « architettura in moto ». Guardate appunto le acqueforti di Brangwyn. Nella meravigliosa serie dei « Ponti londinesi », il pregio dell' architettura, che, anche essendovi, non deve in alcun modo coprire le manchevolezze del pittore, passa in secondo ordine, mentre noi ammiriamo appieno tutto l' ammasso originalmente disposto dei barconi stracarichi e dei nerboruti camali.

Come il Brangwyn poi, anche Bone ha degli effetti di chiaroscuro molto caratteristici, i quali, tuttavia, non si scostano dalla sobrietà e dalla precisione. I suoi scherzi di luce rivelano l' architetto nel pittore e tutte le studiate modalità dell' architettura ; ciò appunto è uno dei tanti pregi che l'opera del Bone ha ricevuto da quest'arte, alla quale — egli stesso lo confessa — deve non poco della sua formazione pittorica.

Ma al valore puramente estetico, le incisioni del Bone aggiungono un insuperabile pregio tecnico. L'arte della « punta secca », che basa tutta la delicatezza dei suoi semitoni caldi e fuggevoli sulla fragilità delle barbe, che l'incisore, con pazienza ed abilità straordinarie, deve scavar nel metallo col ferro soltanto, è la tecnica che il pittore usa da molti anni in qua, dopo, cioè, aver esperimentato l'acquaforte pura in alcune tavole dei primi anni. E poichè la tiratura della « punta secca », già limitatissima, obbliga il Bone, di una scrupolosità artistica eccezionale, a distruggere la lastra non appena questa mostra segni di stanchezza e cioè dopo la stampatura di pochissimi esemplari e magari dopo una semplice prova, è facile comprendere come le sue opere siano ricercatissime.

M. BONE : NEI PRESSI DI POLLOKSHAWS (ACQUAFORTE).

Le quali opere sono ammirevoli per la originale concezione ed eccellenti come tecnica. Rivelano nel Bone le qualità di un profondo conoscitore, o meglio, di un vivificatore dell'architettura, nonchè di un abile sceneggiatore, scevro di quelle romanticherie e di quell'affettazione che spesso si notano in certi pittori che trattarono questo genere.

Ma a miglior elogio dell' opera di Muirhead Bone restano le parole a lui dedicate dall'Hind

nel suo magistrale libro « A short history of engraving and etching » che in fatto d'incisione è uno dei capisaldi. Dopo averlo dichiarato « insuperabile nella "punta secca„ », l'autore, parlando dei suoi disegni, afferma che « pochi se ne videro di eguali da Rembrandt in poi ».

Nei suoi studi di palazzi o di edifici coperti da impalcature, nelle sue scene di demolimento o di costruzione, egli ha seguito una via individuale, mettendo nelle grandi armonie di linea un sentimento che sta al disopra d'ogni elogio ».

* * *

Non soltanto degli inglesi, ma di tutti gli incisori, l'architettura è stata il soggetto preferito. A cominciare dal grande Rembrandt, di cui restano alcune belle acqueforti di costruzione, — *Amsterdam (1640)* e molte altre vedute di questa città, fra le quali la famosa *Torre di Montalban* che doveva ispirare dopo circa trecento anni una delle migliori acqueforti del Bone —; e venire giù fino ai grandi maestri dei nostri tempi, a Whistler, per esempio, noi abbiamo un' immensa quantità d'architettura affidata alla benevola diffusione delle lastre di rame e di zinco.

Il bulino e l' acido nitrico hanno inoltre goduto la viva simpatia di più o meno ispirati architetti, molti dei quali, purtroppo, escirono dal campo, dando alla lastra la cruda nettità di

M. BONE: IL MINATORE (PUNTA SECCA).

un progetto o rallegrandola con molte orribili figurine.

In Inghilterra, poi, pittori d'acquerello ed incisori, hanno fatto uso e financo abuso dell'architettura, sì da poter affermare che se qualcuno si è distinto in quest'ultimi anni (vedi Bone e Brangwyn), questo fatto soltanto è indice sicuro del loro valore.

Poichè, riandando nel glorioso passato della pittura inglese, noi troviamo l'immensa produzione di Turner, gran parte della quale ispirata ad architettura. A Roma, nel 1911, una delle migliori cose esposte alla mostra etnografica era il suo cartone panoramico della città eterna. Alla « Tate Gallery », gran parte dei suoi disegni ed acquerelli ivi esposti segnano il preludio di quella scuola, che, seguendo altri indirizzi d'arte e di tecnica, doveva assurgere verso il '50 ad alto grado con Samuele Prout, Davide Cox, Claudio Hayes, Guglielmo Callow ed altri ancora.

Questi maestri, come tutti i pittori inglesi d'ieri e d'oggi, amarono l'esotico e furono dei turisti straordinari. Nei loro lunghi pellegrinaggi poterono quindi affidare alle loro tele o lastre scene tratte dai migliori campioni dell'architettura continentale.

M. BONE: EVANGELO DEL RENO (PUNTA SECCA).

Ai tempi nostri sono begli esempi di turismo Brangwyn, Pennell, Bone e Sargent, per dire dei maggiori, e anch'essi, come già fecero Turner, Prout e Cox, quando il viaggiare richiedeva fatiche e dispendio enorme, si sentirono attratti

verso la mèta desiata, verso quel paese che da più generazioni erano usi sentirlo decantare come il paese del sole e dei fiori: *Italy*.

E vi vennero: e sotto il nostro cielo lavorarono e produssero alle volte opere magnifiche.

Il nostro paese ha sempre esercitato un grande influsso su tutti gli stranieri e particolarmente evo; le gondole, i silenziosi e cupi canali hanno affascinato questi nordici, scesi da noi con un'avidità di vedere e di comprendere. E alcuni riuscirono magnificamente a riprodurre l'ambiente dell' antica città lagunare. Whistler, colle sue acqueforti, fece l'apoteosi di Venezia e creò il suo capolavoro d'incisione; Brangwyn, Goff, Cameron e Orchardson scesero pur essi

M. BONE: I TEATRI OLD E NEW GAIETY (PUNTA SECCA).

sui nordici. Alcune città — Venezia e Firenze — sono mèta invidiata di tutti questi artisti — dal più infimo al più grande — ai quali nessun sacrificio impedisce loro di appagare il desiderio di visitarle. Di questo ero ben sicuro quando e più volte ho affermato che non eravi in Inghilterra pittore che non possedesse — o nell'album degli schizzi o in qualche tela o lastra una veduta italiana.

L'originalità di Venezia, specialmente, l'insieme pauroso e suggestivo di quelle calli tagliate fra le mura, che sanno del più bel medio dalla nebbiosa Albione e, cullandosi nelle gondole, fecero lavori d'importanza straordinaria.

Quanta gioia d'arte ha prodigato l'Italia a questi semplici settentrionali, piovuti da noi e armati, non soltanto di lastre, di bulini e di pennelli, ma anche d'un sano fondamento artistico! Le piccole città della Toscana e dell'Umbria, tesori ignorati da noi italiani, quanta poesia francescana spirano dalle superbe evocazioni di quei maestri! Pensando a tutta questa grande produzione artistica, il mio pensiero corre a quelle pagine di calda poesia che quel sottile

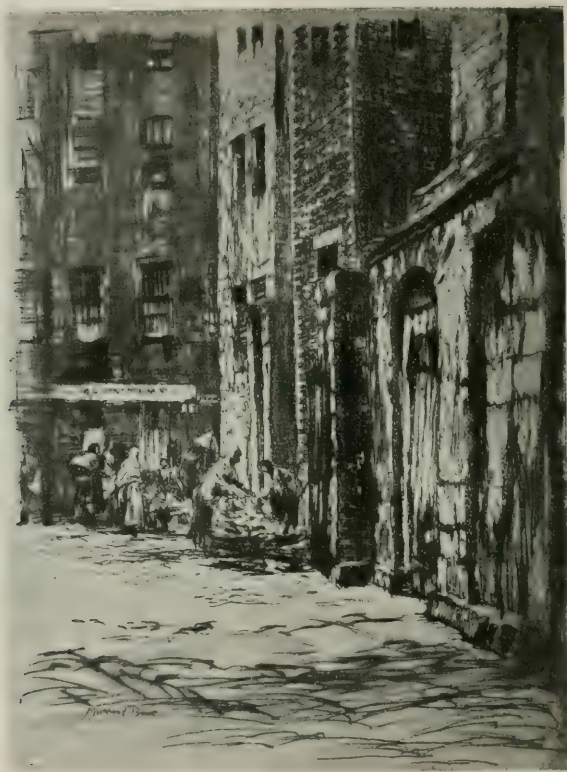
estèta e magnifico scrittore che è Paul Bourget, scrisse per le sue « Sensations d'Italie ».

E — poichè parliamo di lui, — dirò che anche Muirhead Bone venne in Italia e qui da noi creò la terza meraviglia della sua arte: le vedute italiane. Ma di queste parleremo più tardi.

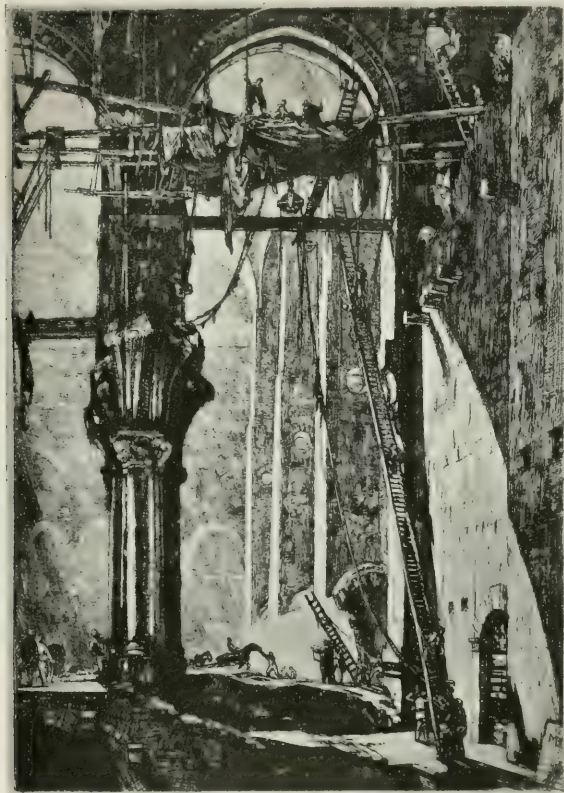
* * *

Muirhead Bone è nato il 23 marzo 1876 a Partick, un piccolo sobborgo di Glasgow, dove il padre suo, il giornalista David Drummond, abitava colla numerosa famiglia.

Il padre dette a tutti i suoi otto figli un'eccellente educazione, tant'è vero che non pochi furono i membri di questa famiglia che si distinsero. Oltre a Muirhead, un altro figlio, ora valoroso ufficiale della marina britannica, è favorevolmente noto come scrittore di novelle marinare, e il primogenito James è un buon critico d'arte ed un apprezzato giornalista.

Muirhead venne occupato presso un architetto di Glasgow, ma a diciotto anni abbandonava la modesta occupazione per darsi ai preferiti sogni d'arte.

M. BONE: TONTINE GATES (ACQUAFORTE).

Già negli anni precedenti aveva occupato le ore d'ozio lavorando in incisione, però nel '98 soltanto egli fece, come già dissi, la sua apparizione nel mondo dell'arte.

La prima incisione del Bone ricordata dal Campbell Dogdson nel suo catalogo è il *Nearing Southend*, una piccola « punta secca » che aveva eseguito nelle vicinanze di Leith ritornando dalla prima visita fatta a Londra. Da questo piccolo lavoro, di valore tuttavia non indifferente, si potevano vedere le preferenze del pittore. La « punta secca » doveva essere la tecnica preferita fin dal primo saggio. Come concezione il lavoro diceva poco: tuttavia eravi di notevole l'evidente influenza whistleriana.

M. BONE: DEMOLIZIONE DI ST. JAMES' HALL A LONDRA (PUNTA SECCA).

Il '98 fu un'annata di grande attività pel Bone, che all'arte erasi consacrato con ardore. E per quanto la produzione di quest'anno non segni che l'esordio dell'artista, si notano in tutti i lavori le peculiari caratteristiche dell'opera futura.

La maggior parte delle stampe rappresentano scene di cantiere e vedute di Glasgow: *Templeton's Workshop, Back of the Carnival, Mitchell's Street* e *Spirit Vaults*: tutte acqueforti. Vi sono anche dei lavori ispirati da Newhaven, il porto scozzese, come *Case a Newhaven, Il porto di Newhaven* e da Ayr: *Doks di Ayr.*

Sempre dando la preferenza ai soggetti architettonici, egli incide anche diverse acqueforti di figura e alcuni ritratti, ritratti che doveva poi eseguire fino ad oggi, e che per non so qual motivo, non godono il favore di cui sarebbero la produzione di quest'anno raggiunge il massimo come numero e l'artista dà alla luce lavori che ancor oggi sono ricercatissimi dai principali gabinetti di stampe.

Le prime acqueforti incise in quest'anno sono dedicate al ritratto, e fra le più caratteristiche, quella di *James Bone dormente* è doppiamente interessante tanto pel pregio artistico, quanto pel fatto che è una « punta secca ». Di James Bone, Muirhead eseguì altri ritratti, fra cui uno vestito d' una cappa nera. Si notano inoltre il bellissimo ritratto del padre, i ritratti degli amici

M. BONE: BALLANTRAE ROAD (PUNTA SECCA).

degni. Il ritratto del più giovane fratello, Alexander; quello della signora Drummond, nonchè il *Bagnante* e il *Gamekeeper* sono saggi eseguiti, più che per altro, a scopo di studio; i quali saggi, pur mostrando manchevolezze naturali in un principiante, sono lavori non privi di un alto valore artistico, specialmente dal lato tecnico.

Pure a scopo di studio, eseguisce in una scuola alcuni lavori di nudo, da uno dei quali, anzi, ha l'idea pel suo *Bagnante.*

Nel '99, il pittore, incoraggiato dal generale favore che avevano incontrato i saggi dell'anno precedente, lavora con maggior lena, tanto che David Heare, il pittore, Bruce Molloch e Alec Gordon, nonchè altri quattro o cinque della nonna, la signora Drummond, che Bone fece posare tante volte per i suoi ritratti.

Ma per quanto pregevoli, originali e profondamente studiati siano questi ritratti, non basterebbero per dare al Bone la fama ch'egli ha. Sono le scene di Glasgow, ch' egli riprende a studiare in quest' anno, che dovranno renderlo celebre. Con alacrità e maestrìa stupefacente egli rievoca nelle sue composizioni i punti più caratteristici della città scozzese: *Oulskirts of Glasgow, Alterations in the Briggate, Broomeliaw Bridge, Stockwell Bridge, Wood Lane, The*

Old Arcade, Fruit Shop, Wood Lane Store, Maryhill Canal, Kingston Rag Store, Glasgow Green, ecc.

Però delle composizioni glasgowiane, quelle che veramente segnarono la grande ascesa dell' arte di Bone, furono le famose « Sei vedute di Glasgow » di cui ne vennero stampate 60 serie, parte in inchiostro rosso e parte in nero. I titoli delle tavole erano: *King Street entry, Tontine Gates* (qui riprodotta), *The Old Jail, Gorbals* e *Shipbuilders at Whiteinch.* A questa

Le sei composizioni vennero acquistate per le raccolte dei principali musei. L'*Old Jail* andò alla « Hofbibliothek » di Vienna e alla « Reale Galleria » di Stoccarda; *Tontine Gates* e *Shipbuilders at Whiteinch* finirono anch'essi a Vienna e il *Dry Rock* venne acquistato da Hans W. Singer pel Gabinetto delle Stampe di Dresda.

Così l'arte del Bone riceveva il battesimo solenne del mondo ufficiale e raggiungeva i grandi campioni dell'incisione, fra i quali si trovò perfettamente bene.

M. BONE : FIESOLE (PUNTA SECCA).

serie furono aggiunti: *Kingston Rag Store, Bowling Harbour, Shipsmiths - Finnestoun, The East Breast - Greenock.* Queste acqueforti, che rispondono ai veri requisiti dell'arte, poichè finite colla « punta secca », sono i migliori saggi giovanili di Muirhead Bone.

The Old Jail, che rappresenta la retrofacciata del Palazzo di Giustizia di Glasgow, è una delle migliori della serie e tutti e cinque gli *stati* di cui restano copie ne mostrano il grande pregio. Esposta nel primo stato alla mostra del « New English Art Club » del '99, attirò di colpo l'attenzione dei più raffinati cultori dell' incisione, fra i quali il celebre Alphonse Legros.

Da quest' epoca si nota in tutta l' opera del pittore un continuo progresso, sempre segnato da nuovi miglioramenti tecnici, ai quali, nel 1903, si aggiunse anche una novità nella tiratura, poichè d' allora egli stampa direttamente su della magnifica e autentica carta giapponese antica, trovata per caso in un negozio dove giaceva dimenticata da oltre quarant'anni.

* * *

Questi due anni il pittore li trascorse a Glasgow. Nel '900 partì per Ayr, una cittadina sulla costa scozzese, per aprirvi una scuola di disegno, ma ben presto dovette abbandonare l'idea per

mancanza d'allievi. Trovò invece l'occasione di eseguire alcune ottime acqueforti: *Ayr Racecourse, Distant Ayr* e *Ayr from Troon.*

Fece quindi ritorno a Glasgow dove riprese a trattare i vecchi soggetti. A quest' epoca appartengono il *Newark Castle* e *Old Dumbarton,* che sono saggi notevolissimi.

Ma vi rimase poco tempo. Nell' inverno del '901 si stabilì a Londra e da buon artista andò a dimorare nel Montmartre londinese: il vecchio e pittoresco quartiere di Chelsea.

moto » che dovevano formare il « clou » della sua opera. Segue poi col riportare sulla lastra alcuni disegni londinesi: *Little Thames, Clare Market, London Bridge, Watkins Airing Yard,* ecc., che lo occupano per un paio d'anni. Nel frattempo però, viaggia in Inghilterra, riportandone disegni ed incisioni.

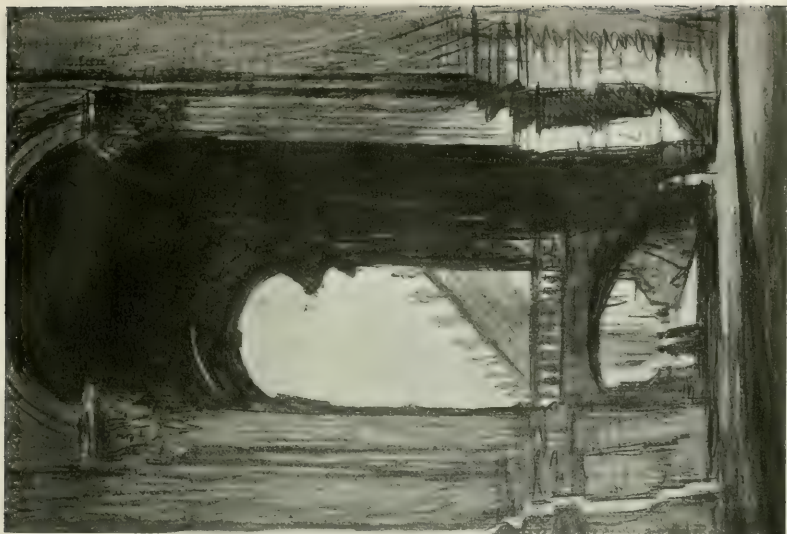
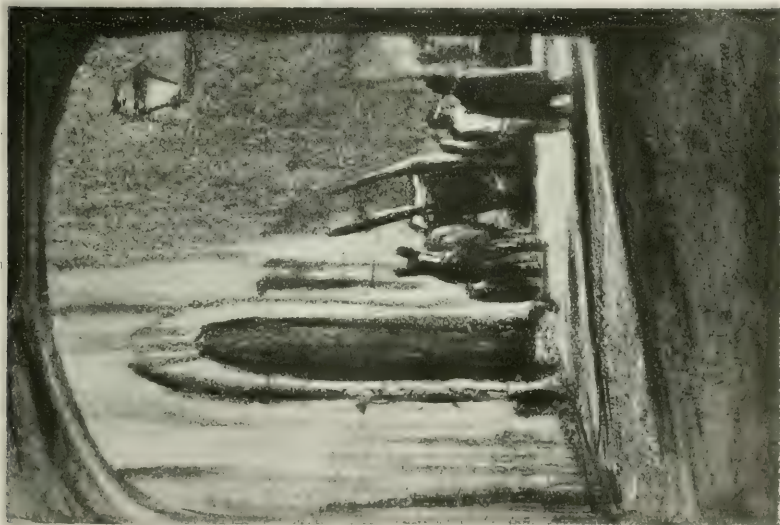
Così a Cambridge eseguisce *Cambridge Brewhouses, Trinity Bridge, Garrett Hostel Bridge, Moore's Yard*; a Winchester *St. Cross, The Weirs, Winchester from Hills*; a Ely una ma-

M. BONE: LA FESTA DI S. GIOVANNI A ROMA (DISEGNO).

A Londra trova amici sinceri che non gli negano aiuto ed incoraggiamento, fra i quali Charles Aitken, l'insuperabile direttore della « Tate Gallery »; Campbell Dogdson, che scrisse nel '908 il catalogo di un decennio dell' opera del Bone, ed il Mac Coll, uno dei più illustri critici dell'Inghilterra ed ora direttore della « Wallace Collection ».

A Londra, Bone, prepara subito una grande punta secca », maestosa, *La costruzione dell' Ospedale di Belgrave,* uno dei suoi migliori lavori, il quale ha anche il pregio d' essere la prima di quelle composizioni d' « architettura in

gnifica scena della Piazza del Mercato *(Market Place)* ed un'altra assai graziosa e forse migliore della Cattedrale. Riporta inoltre lavori da Leeds, Lincoln, Kent, Elstead, Wilmington, Godalming, Southampton e da molte altre località.

La produzione, svariata e numerosa nei primi due anni, tende sempre a scemare in numero; ma i lavori di quest' epoca, oltrechè essere di ben più grandi dimensioni, sono certo opere di grande maestrìa e di più fine elaborazione. Bone divien man mano sempre più critico della propria opera e prima che la lastra sia data alla stampa, richiede gran tempo.

W. BONE: CORTILE A ROMA (DISEGNO).

W. BONE: S. PIETRO A ROMA (DISEGNO).

M. BONE: LA DOGANA A VENEZIA (DISEGNO).

Così vediamo da quest' epoca in poi una grande fioritura di stati; vediamo molte lastre raggiungere persino i nove stati ed altre ancora i quattro o cinque stati di prova.

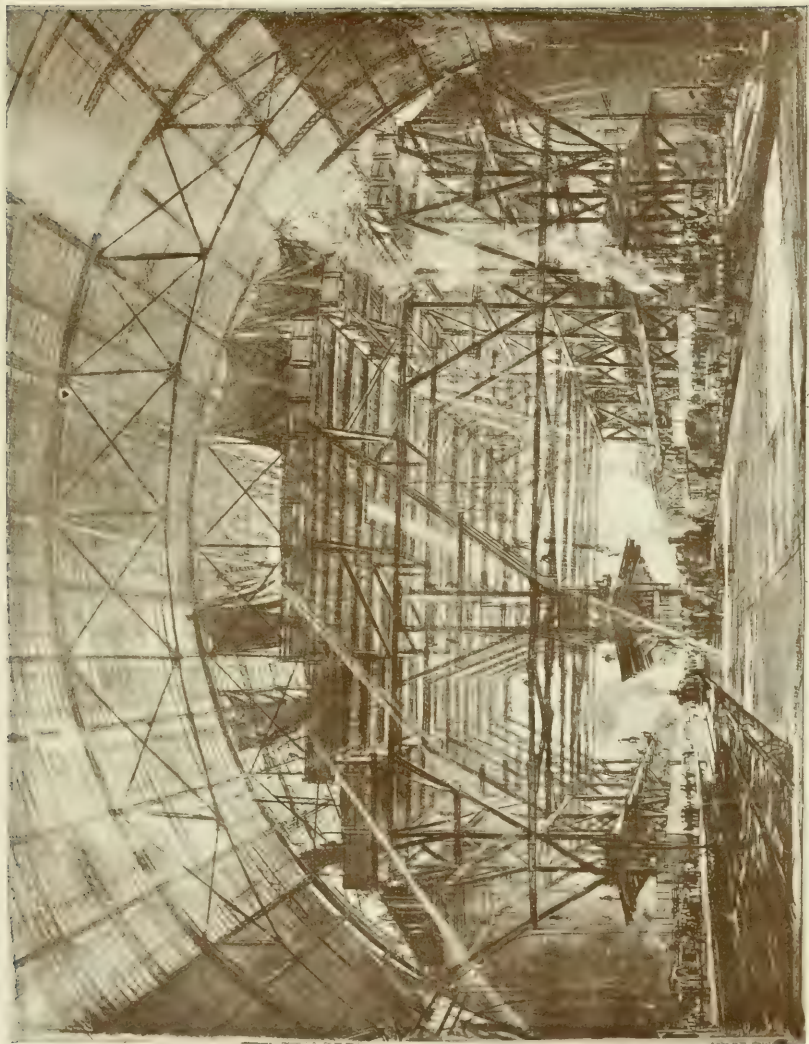
Nel '903, il pittore, sempre amante di novità, aggiunge alla già svariata produzione, alcune « punte secche » di paese, ora celebri sotto il nome di *Ten Landscape Dry Points,* che fecero grande clamore e furono molto elogiate quando vennero esposte alle Gallerie di Colnaghi & Obach. — A quest'epoca, mi pare, vien fondata la « Società dei Dodici » (The Society of Twelve) destinata ad incoraggiare nel Regno Unito le già diffuse arti grafiche e Bone, delle ristrette e sceltissime mostre di questa istituzione, vien notato subito come uno dei più distinti espositori.

Nel '904 sposa una gentile scrittrice, Miss Gertrude Dodd, sorella del pittore Francis Dodd. Bone si fa subito collaboratore di sua moglie illustrandole un suo libro di novelle per bambini con una sessantina di gustosi e graziosi disegni. Oltre a queste vicende, vanno notati alcuni cambiamenti di dimora, sempre effettuati a scopo di studio: dal quartiere di Chiswick passa all' Hampstead e più tardi, nel '908, si reca a Gargunnock, in Iscozia.

Nei quattro anni trascorsi a Londra, Bone incise i suoi capilavori, dedicando la calma vita fra l'arte e la famiglia. Egli si orienta maggiormente sul primo lavoro londinese, su quella caratteristica *Erezione dell' Ospedale di Belgrave* che, come ho detto, segnava l'inizio dei nuovi soggetti, così cari al Bone.

Fedele al suo compito, lo abbiamo visto accorrere per anni ed anni nelle vicinanze di qualche nuova costruzione o di qualche vecchio angolo tramontante sotto il piccone: anzi su questo punto il pittore è orgoglioso di affermare come non vi fu fatto importante di questo genere in tutta Londra, al quale egli non abbia presenziato colla matita e l'album alla mano.

L' opera londinese del Bone culmina nella grande acquaforte, *The Great Gantry,* qui riprodotta. In quest' opera, tutte le buone qualità della sua arte si ricongiungono per formare poi un superbo capolavoro.

I lavori fatti nella primavera del '906 alla Stazione di Charing Cross, per riparare un crollo ivi avvenuto, offrono al pittore il soggetto di un disegno, che più tardi verrà tradotto in acquaforte. L'arte sua qui sembra librarsi sotto le ampie volte della tettoia, dando maggior maestà alla scena; un rumore confuso di ferro sembra si rifranga sotto la forza metallica del disegno; un senso d' alacrità, di lavoro, di vita par domini tutta la composizione.

M. BONE: IL GRANDE GANTRY - STAZIONE DI CHARING CROSS A LONDRA (DISEGNO).

Ma non era questo il solo lavoro. Già l'avevano preceduto alcune diecine di stampe, alcune delle quali veramente magnifiche. Il pittore aveva inciso nel '904 una scena di grande ardimento, *The Old & New Gaiety Theatres,* che fu subito acquistata dai Musei di Vienna, di Budapest e di Birmingham; una grande « punta secca », *Building,* raffigurante la costruzione di un edificio in New Bond Street; una *Somerset House,* con uno sfondo del famoso Waterloo Bridge; *Beak Street, The Shot Tower* e la *Demolizione di St. James' Hall* ammiratissima alla mostra della « Society of Twelve » del 1906 e di cui posseggono copie il Museo di Budapest, il Gabinetto delle Stampe di Dresda e il « Victoria and Albert Museum ».

A questi lavori, ne vanno aggiunti alcuni non così importanti, ma tuttavia di notevole merito, come *South Gate, Kings Linn* — una bella visione gotica —, *Stratford Mews, Ayr Prison, Leeds* — altra bella visione di chiesa gotica —; alcune scene eseguite durante la sua permanenza nel quartiere di Chiswick ed alcune ancora ispirate da Wekefield.

Più tardi crea due altri lavori, forse quelli che il pittore maggiormente preferisce, cioè *La demolizione della Newgate Prison* ed una superba *Westminster Cathedral*: opere maestose nella forma, superbe come tecnica. A queste vanno aggiunte altre incisioni ed un bellissimo disegno: *L'erezione della Sala di lettura al British Museum,* che è certo il migliore dei lavori appartenenti all' ultimo periodo londinese e che ha pregi di concezione e di esecuzione degnissimi del disegno del *Great Gantry* e dell'acquaforte *The Old & New Gaiety Theatres.* Interessantissimi sono pure i diversi studi per la *Ballantrae Road,* che qui vien riprodotta, nonchè il *Rhenish Evangeliarium,* che è la riproduzione ideale di una copertina di vangelo luterano; i tre o quattro ritratti della moglie e del figlio Stefano, il ritratto del figlio Stefano dormente, due ritratti della signora Drummond, uno della signora Dodd — sua cognata — e due ritratti della signora Gutbier, madre del notissimo mercante di stampe, al quale Bone deve non poco della diffusione e dell' apprezzamento che le sue incisioni godono in Germania ed Austria.

* * *

Riprendendo a tratteggiare a larghi tratti le vicende turistiche del Bone, dirò ch'egli, dopo aver trascorso un paio d' anni a Gargunnock, località dello Stirlingshire, se ne venne, nell'autunno del '911, in Italia; ma non perchè attratto dall'irresistibile forza che aveva trascinato tanti

M. BONE: ANGOLO VENEZIANO (SCHIZZO A MATITA).

artisti suoi connazionali nel nostro paese, ma perchè insistentemente consigliato da alcuni amici.

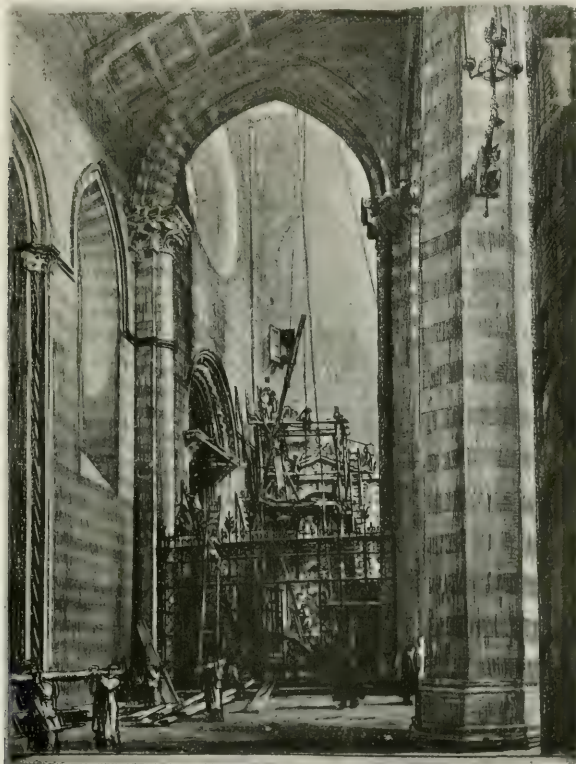
Lui, il Bone, era affatto contrario a questo viaggio. Temeva che la sua musa, cullatasi nella tuttavia, nella loro semplicità, lo ispiravano così bene.

Ma gli amici ebbero il sopravvento: e quando partì per l'Italia, nel salutarli stabilì il programma del suo lavoro, programma ch' egli annunciò

M. BONE: CASA ORVIETANA (DISEGNO).

brutta architettura glasgowiana, avesse dovuto rimanere inerte o incapace davanti a quegli stupendi edifici che aveva più volte ammirato nelle stampe dei suoi connazionali. « Le cose belle — così andava dicendo — non hanno bisogno di essere abbellite ». E quindi lui, artista nel vero senso della parola, restava in patria a metter del bello in quelle cose modestissime, che più che altro per celia, ma che poi doveva tradursi in realtà. Disse: « Vado in Italia a continuare l' opera di Piranesi.... »; e il genio del grande romano parve davvero aleggiare intorno al collega scozzese, quand'egli s'accinse a riprodurre alcuni aspetti dell' Urbe.

Però non si recò subito a Roma per attuare il suo programma, ma si diresse bensì a Firenze.

A Firenze dovè non pochi disegni; ma l'ambiente medievale della città mal s'adattava al suo temperamento, tant'è vero che preferì ispirarsi alla collina fiesolana ed ai paesi circonvicini: Settignano, Sesto e San Gimignano. Per incisioni l'antica Roma, la Roma dei Romani. La sua impeccabile mano si era limitata allo sceneggiare il Colosseo, le Terme, l'Arco di Tito, il Tempio di Vesta, la Tomba di Cecilia Metella ecc., in vigorose incisioni che Firmin Di-

M. BONE: "NELLA CATTEDRALE D'ORVIETO" (DISEGNO).

la stessa ragione, di Venezia preferì la città moderna, spingendosi con preferenza verso il Lido, oppure limitandosi ai nuovi mercati ed alle modernissime pescherie.

Roma invece lo avvinse, lo entusiasmò, gli permise di attuare il suo programma.

Piranesi aveva immortalato nelle sue colossali dot, il famoso editore parigino, doveva lanciare su vasta scala ai buongustai del '700 (e la Calcografia Romana su più grande scala e minor prezzo agli speculatori del '900). Bone trattò con eguale disinvoltura i diversi aspetti della Roma del Rinascimento e della Roma moderna in alcuni stupendi disegni, che riportò più tardi

in istampe ricercate avidamente dai collezionisti inglesi.

Egli afferma che nessuna città lo impressionò come Roma e come Orvieto. A Roma, dove fra l' altro dimorò per diversi mesi, eseguì grandi e numerosi disegni trattando diversi soggetti: *Piazza del Popolo, San Paolo, San Pietro, Il Coro, Piazza di Spagna, Via Flaminia, Piazza Colonna, Via XX Settembre,* e diversi altri caratteristici angoli della città. Trattò anche, e non meno felicemente, alcuni soggetti che definirò piranesiani, cioè il *Foro* ed il *Palazzo Massimo.*

A Roma dunque va la preferenza di questo pittore, che trovò la città ed i dintorni veramente magnifici: per lui, la Campagna romana è il più bel paesaggio del mondo. A Orvieto, che visitò subito dopo, trovò l' idea di alcuni felicissimi disegni che culminano nella magnifica scena de *La Cattedrale*; a Perugia dovè alcune scene, ma limitate, e così pure a Lucca, Viterbo e Volterra. Soggiornò brevemente — e sempre lavorando — a Parma, a Modena e a Genova; ripartì da Marsiglia ed arrivò a Liverpool toccando la Spagna, da dove riportò, con la rapida visione di una superba Kodax, alcune simpatiche impressioni.

* * *

Dal suo ritorno dall'Italia, Bone si è stabilito in un piccolo villaggio dell'Hampshire, Petersfield, dove si è costruito una graziosa villetta. Da anni, nel suo eremitaggio, che abbandona soltanto per fare viaggi a scopo di studio o per recarsi allo studio londinese, egli seguita a riportare sulle lastre con preferenza i numerosi disegni italiani, molti dei quali, unitamente alle incisioni, videro per la prima volta la luce in una esposizione tenuta da Colnaghi & Obach nel 1914, mostra che riuscì una vera rivelazione pel mondo artistico londinese.

Della nuova opera boniana si occuparono in quell'occasione i più distinti critici inglesi e stranieri, ad eccezione degli italiani, i quali, forse, ne erano i più interessati, dopo gl' inglesi. Gli svariati aspetti del nostro paese, dalle città settentrionali ai villaggi toscani ed umbri ed alle città del centro e del meridionale, erano raccolti nelle fresche impressioni di questo scozzese. Una *Notte piovosa a Roma* era in particolar modo lodata per l'ardue difficoltà che la maestrìa del pittore aveva felicemente sorvolate.

Il successo fu così lusinghiero che il pittore d'allora non abbandonò più i soggetti italiani, e molte belle impressioni, come lo spigliatissimo *Arco a Chioggia,* appartengono a questi ultimi mesi.

A quest' opera, che potrebbe definirsi di paziente ed esperto calcografo, non manca d' intercalare alcune nuove impressioni. Così, da un viaggetto fatto in Olanda, riporta magnifiche scene di Amsterdam e di Leida; dalla madre Britannia trae l'ispirazione per alcuni lodatissimi lavori, fra i quali devesi annoverare in modo speciale una scena della Londra odierna: *Piccadilly Circus, 1915,* che rappresenta uno dei più popolari angoli della metropoli, di notte, col cielo rischiarato da potenti riflettori posti per la difesa aerea della città. Questo lavoro, di particolare valentìa, fu molto elogiato l'anno scorso alla mostra del Reale Istituto di Belle Arti di Glasgow.

Nella seconda metà dello scorso anno, Bone ricevette un incarico dal Ministero della guerra, incarico che non poteva essere affidato a migliori mani. Col grado di sottotenente, egli ha seguito, e segue ancora oggidì, l' armata combattente per riprodurre in disegni ed incisioni tutte le traccie della barbarie nemica lasciate sul cammino della vittoria.

L'incarico, come ho detto, non poteva esser meglio affidato, perchè soltanto a lui, che per molti anni aveva sceneggiato numerose demolizioni londinesi, spettava di riprodurre quegli edifici che, non il pacifico piccone, ma bensì la terribile granata, aveva demolito.

Ed anche qui il pittore si mostrò all' altezza del compito. Sempre degni dell'arte sua ci apparvero gli ultimi lavori, esposti al British Museum. Dalle rovine di Ypres, egli passa alle devastazioni di piccoli villaggi come Cantalmaison e Mametz, ed alle scene colte sui campi di battaglia, afferrando con facile e gustosa impressione scene militari, armamenti ecc., e perfino i famigerati « Tanks », specie di casematte automobili che tanto terrore seminano fra i tedeschi sul fronte della Somme.

* * *

Credo, ora, di aver dato al lettore italiano un'idea del valore eccezionale dell'opera di questo maestro.

Vent'anni di lavoro testimoniano gl' indiscutibili pregi d' un'arte ispirata a modernità di vedute, tanto artistiche che tecniche, e a grande originalità. Tuttavia, se nell'opera di vent' anni del Bone possiamo trovare il capolavoro, rappresentato indubbiamente dal famoso *Great Gantry,* non è detto però che da una tempra così varia e così sorprendente, quale possiede il Bone, non si debba attendere altro. Il pittore non è vecchio per potersi considerare chiusa la sua carriera; anzi egli si trova nel culmine della sua maturità fisica ed artistica e molti anni ancor rimangono alla sua robusta fibra per creare ancora.

Anche la guerra ha avuto una ripercussione sulla sua arte. Non ha fatto che seguir l'esempio dei suoi colleghi inglesi, i primi, se non gli unici, che intravvidero una certa colleganza fra due cose così diverse come l' arte e la guerra. E s'è visto che anche l'opera ispiratagli da questa terribile conflagrazione non è meno interes-

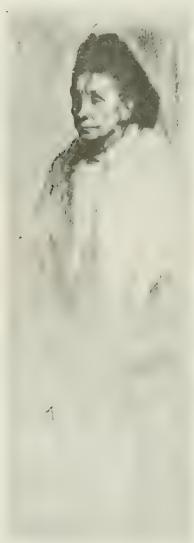
sante delle sue più famose composizioni londinesi.

Cosa farà il pittore dopo la guerra?...

Non è possibile ora far previsioni pel futuro, ma è però certo ch' egli ritornerà fra noi. Mi diceva ultimamente, in una di quelle lettere tutte traboccanti d'affetto per l' Italia, ch' è suo vivo desiderio ritornare fra noi appena il flagello sarà cessato.

Egli deve fare ancor molto; molte città gli rimangono da *studiare* e fra queste Napoli, che vide soltanto di sfuggita. Anzi Napoli sarà la sua mèta, poichè egli si è accorto che questa città è « una casa piena di tesori ignorati ».

Vedremo quindi quali tesori scoprirà il suo magico bulino; ma è certo che quei tesori formeranno poi dei piccoli, superbi tesori di carta.

AUGUSTO CASIMIRO TOSATTO.

M. BONE: LA CUFFIA NERA (PUNTA SECCA).

PRIMITIVO VERCELLESE: SANTI — VERCELLI, MUSEO LEONE. (Fot. Masoero, Vercelli).

ARTE RETROSPETTIVA: MACRINO D'ALBA.

MOLTO si è discusso — durante questi ultimi anni — intorno alla strana, originale, interessantissima ed anche alcun poco misteriosa figura di Gian Giacomo de Alladio detto *Macrino d'Alba*. E senza alcun dubbio, ancor di più se ne dovrà discutere nell'avvenire, poichè poco a poco, moltiplicatesi le indagini intorno alla sua vita e sulle influenze da lui subìte ed esercitate, la personalità del pittore si è venuta sempre più delineando con precisi contorni ed imponendo come quella del primo artista veramente notevole nella storia artistica del Piemonte. Quella storia si apre con lui. Solo dall'opera sua la regione allobroga acquista diritto di cittadinanza nelle cronache estetiche d'Italia e nella produzione universale di bellezza.

Non appena si andò netta profilando sui lontani orizzonti del tempo la sua vigorosa figura d'artefice, caddero come per incanto tutte le ingenue ipotesi temerariamente avventate onde si cercava di attribuire le origini dell'arte piemontese al passaggio miracoloso ed all'apostolato leggendario di vecchi pittori capitati d'ogni parte d'Italia a tessere immaginarii portentosi proselitismi ai piedi delle Alpi: e naturalmente volarono col vento le ancor più allegre pretese di dirette infiltrazioni oltremontane ad accendere in Piemonte il culto dell'arte.

La ricomparsa di Macrino, redento dalla oscurità onde l'aveva umiliato la facile obblivione del suo paese in altre faccende affaccendato sotto l'inesorabile destino della guerra perenne a difesa dei passi montani, la sua riapparizione ai posteri nell'integrità della propria persona fisica ed artistica, è bastata a risolvere tutti i problemi dianzi ritenuti insolubili o risolti con troppo facilona e superficiale disinvoltura. La funzione del pioniere estetico, avanti assegnata in Piemonte a tanti e diversi artisti d'ogni regione, è apparsa fatica singolare e meritoria di un prodotto schietto e magnificamente rappresentativo della buona terra piemontese. Quel duro e rozzo figlio di Alba fu il vero portatore di luce, di idee, di passione pittorica al proprio paese attraverso la sua esistenza randagia. Poichè, come le sue opere testimoni di una breve sagace attività, formano ragione di studi tenaci e di ansiose ricerche i suoi viaggi. Egli conobbe tutta l'arte del proprio

LANINO: ADORAZIONE DEI MAGI — LEGNANO, CHIESA DI S. MAGNO.

GANDOLFINO: LA DEPOSIZIONE — VERCELLI, ISTITUTO DI BELLE ARTI.

(Fot. Masoero).

1. LANINO: PANNELLO PRINCIPALE DEL POLITTICO DI VALDUGGIA. (Fot. Masoero).

tempo. Ciò risulta evidente da un semplice ed anche sommario esame dei suoi dipinti. E come potè attingere così mirabile, generale notizia, come potè penetrare tanto acutamente le caratteristiche di ogni scuola d'Italia e di fuori, come potè impossessarsi delle forme, dei modi, dei simboli d'ogni illustre maestro contemporaneo, se non conoscendone direttamente l'opera?

I mezzi coi quali egli riuscì a suscitare ed illuminare l'anelito artistico dei suoi compaesani, ci interessa quanto lo strumento di esplicazione e di affermazione.

Assai poco si risolveva il quesito oscuro dell'alba artistica piemontese rilevando col Venturi un indice delle relazioni estetiche del Piemonte col resto d'Italia nelle rustiche pitture dell'abside di S. Maria di Spinerano presso Ciriè, dovute al mediocre pennello di un « Domenico della Marca »; si poteva concedere come avvenuto il soggiorno a Vercelli e nel Monferrato di un maestro Donati, toscano; era permesso con una discreta dose di buona volontà di scorgere in due Madonne di Barnaba da Modena (l'una nella Pinacoteca di Torino, proveniente dalla soppressa chiesa di S. Domenico a Rivoli, l'altra tuttora in una cappella di Alba dove viene attribuita al Beato Angelico) le scintille fecondatrici di un primo risveglio pittorico. E per scrupolo di cronisti meticolosi si poteva — come

MACRINO D'ALBA: MADONNA IN GLORIA (TORTONA, PALAZZO ARCIVESCOVILE). (Fot. Masoero).

Gian Bistolfi — registrare diligentemente i nomi di Manfredino da Pistoja e Taddeo di Bartolo ospiti del Piemonte e discreti pittori di Toscana, di un Giorgio allievo di Giotto chiamato alla Corte di Chambery da Amedeo IV « geloso di far partecipare i suoi stati allo splendore che l'arte della pittura andava al suo rinascere spargendo per l' Italia »; si poteva aggiungere al lungo elenco di supposti e molto... putativi padri dell' arte piemontese un Cristoforo Moretti da Cremona, dimorato a Torino ed a Casale Monferrato verso il 1470, e magari anche quel Giovanni Canavesio che a Briga Marittima avrebbe affrescato un « Giudizio Universale » con 500 figure. Un vero preconio michelangiolesco!

Fatti sfilare in parata tutti questi nomi e magari quegli altri quindici o venti messi innanzi da minori scrittori, conviene però sempre concludere, bisogna anzi inesorabilmente concludere coll'omaggio di riconoscimento a questa verità incontrovertibile: i caratteri autentici e precisi di una vera pittura allobroga cominciano solo a delinearsi dall'avvento di Macrino.

* * *

Parecchie volte in queste istesse colonne illustrando l' opera di alcuni fra i maestri vercellesi, ebbi occasione di rilevare come quasi tutti, a un dato momento, nello sviluppo della scuola, vengano a rivelare un' unica comune fonte di sensibilizzazione: Gerolamo Giovenone, Defendente De Ferrari, il Lanino della prima maniera e lo stesso Gaudenzio appaiono, trasfigurato taluno, tutti profondamente pervasi dall'influenza di Gian Giacomo de Alladio. Ben si potrebbe affermare che nell'albero genealogico

MACRINO D'ALBA: LA MADONNA DI CREA.

dei pittori nella città del bel Sant'Andrea, il Macrino abbia oscurato o quanto meno risospinti in secondo ordine gli stessi Oldoni, fondatori della scuola. Infatti: finchè l'arte a Vercelli andò esercitandosi intorno alle loro modeste

MACRINO D'ALBA: COMPARTO CENTRALE DEL TRITTICO DELLA CERTOSA DI PAVIA (Fot. Ferrario, Milano).

ripetizioni degli esempi milanesi preleonardeschi, dovette limitarsi a balbettare in ritardo una parola ormai già dimenticata altrove. E non assurse ad altezze di voli, nè a conquista di profili proprii.

Non appena ritorna nell'ambiente — o vi si introduce per la prima volta come ritengono a torto parecchi critici — il Macrino reduce dalle sue prime scorribande attraverso l'Italia, ecco tosto delinearsi la novella gagliarda fioritura, la piena esuberante e vittoriosa affermazione dell'arte vercellese. Non dunque quel poderoso afflato di rinnovellamento poteva determinarsi dagli Oldoni a cui spetta comunque il merito di aver provocato il primo vagito, il primo segno di vita della scuola a cui dettero il nome; le loro scarse opere superstiti li attestano artisti freddi ed imitatori docili, incapaci di sollevarsi al disopra della *platitude* professionalista e tradizionalista.

A rinnovatore robusto e deciso doveva assurgere Macrino. Anzi io vedo in lui l'artista che dopo essersi rivelato quale un prodotto genuino della scuola degli Oldoni, seppe diventarne, dopo le conoscenze ampie acquisite nei suoi famosi pellegrinaggi artistici, un profondo e completo trasformatore.

Onde mi riesce inesplicabile nell'ultimo suo biografo, Gian Bistolfi, autore di un libro pur tanto pregevole di acume e di diligenza, l'ostinazione a non permettergli di varcare le porte della città di Vercelli se non reduce dal viaggio a Roma. Ma dove egli poteva avere attinto tanto fervoroso amore alle cose dell'arte e nell'arte una non più ingenua abilità di principiante (come attesta appunto il quadro di Roma) se non a Vercelli, nell'unico centro del Piemonte dove una scuola di pittura era sorta e fioriva?

Non certo in patria: abbiamo già constatato come le Madonne di Barnaba da Modena non fossero tali capolavori da poter entusiasmare e formare un artista. Neppure negli altri paesi del Monferrato dove gli albori della pittura guizzavano in sprazzi incerti. E neanche a Casale dove lo Spanzotti non era tornato ancora e dove gli insegnamenti della famiglia milanese dei Ferrari dovevano fruttificare molto più tardi il Grammorseo.

Or dunque si presenta logica ed apodittica l'ipotesi che Macrino abbia vissuto a Vercelli nella prima giovinezza e vi abbia ricevuto una primissima educazione pittorica. Infatti le caratteristiche della vecchia scuola vercellese rimangono quale *substrato* della sua maniera e del suo sentimento ulteriore, anche allorquando, accumulate impressioni, suggestioni e regole davanti ai capolavori di tutti i maestri italiani del tempo, egli permane legato stranamente alle forme semplici, alle ingenuità jeratiche, alle sfarzose disarmonie cromatiche degli Oldoni e loro allievi.

Giovanni Morelli nel suo notissimo libro: « Le opere dei Maestri Italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino » asserisce senza esitanza: nell'ultimo decennio del sec. XV anche Macrino d'Alba deve avere operato un bel pezzo a Vercelli ». E dopo lumeggiata e riconosciuta come manifesta la sua influenza su Gerolamo

MACRINO D'ALBA: PALA NELLA CERTOSA DI PAVIA.

(Fot. Ferrario, Milano)

Giovenone, Eleazaro Oldoni e Defendente De Ferrari, nota ancora il Morelli come « anche certe speciali note di Gaudenzio Ferrari ricordino Macrino; egli le mantenne per tutta la vita, nè mi pare inverosimile ch'egli già in Vercelli e prima di venire a Milano abbia avuto i primi ammaestramenti nell'arte sua non già da Gerolamo Giovenone (più giovane di lui) ma piuttosto da Macrino ».

Appoggiato a così autorevole opinione, mi posso adunque rinfrancare nella convinzione — sorta in me intuitiva dall'esame dei dipinti — che Macrino d'Alba si sia affacciato all'arte nella città nativa del *Sodoma* e in quella scuola della quale doveva diventare il Masaccio e prepararne il dolce, delicato Raffaello in Gaudenzio Ferrari quando vi tornò dopo non brevi anni, dedicati con febbrile anelito ad arricchire ampiamente le proprie conoscenze pittoriche.

*

Vissuto fra due secoli assistendo al tramonto del 400 (che doveva fecondare la scoperta dell'America, la caduta di Costantinopoli in mano a Maometto II, l'invenzione dei caratteri mobili di stampa per opera di Panfilo Castaldi, della bussola per il genio di Flavio Gioja e l'impiego delle armi da fuoco nei combattimenti) e quel 500 onde tanta fiamma di spirito umanistico e di rinascenza estetica doveva svilupparsi, Macrino d'Alba sembra chiudere il periodo di formazione della scuola vercellese e dischiudere la via delle concrete vittorie definitive a tutta l'arte del Piemonte. Ed infatti le prime influenze a cui obbedisce son quelle del Foppa e del Bergognone ch' egli impara ad amare a Vercelli, negli echi oldoniani, avanti di potere a Milano apprezzar quei maestri nella integrità del loro metodo e impossessarsi della loro autentica maniera. Macrino ha preso il volo davanti al polittico del Foppa oggi nella Pinacoteca di Brera: questa è una profonda osservazione del Morelli vanamente oppugnata dalla Motta-Ciaccio.

MACRINO D'ALBA: S. LORENZO, S. GIOVANNI E S. ROSA — TORINO, PINACOTECA.

Ben possono i critici rintracciare in tutta l'opera di Macrino gli elementi veneziani entrati nella sua arte « coi riflessi del Cima » compreso

il grande arco scassettonato da cui pende il baldacchino conico della pala di Torino, tolto secondo il Morelli dal quadro di Giambellino già in S. Giobbe a Venezia e forse più probabilmente dal grande quadro di Bartolomeo Montagna ora nella Pinacoteca di Brera; ben possono proclamar *belliniani* anche i suoi angioli musicanti o magari col Fleres dichiararli di « derivazione toscana ma assimilati con brio veneziano e gioconda grazia »; ben possono tutti i dipinti di Macrino attestano chiare le scaturigini vercellesi del suo estro pittorico e della sua tavolozza esultante di squilli cromatici, di gagliardìe formali e di robusti rilievi.

*
* *

Il Bistolfi, non potendo diniegare la influenza di Macrino su Gaudenzio, obbliga costui — assai meno peripatetico del collega d'Alba — a recarsi in Monferrato per studiarlo e ciò al solo

MACRINO D'ALBA: S. ANTONIO, S. CATERINA E S. GIOVANNI — TORINO, PINACOTECA.

farneticare persino di derivazioni del suo paesaggio da quello umbro del Pinturicchio e cercare col lanternino nel polittico della Certosa di Pavia e nel quadro d'Alba le traccie del Ghirlandajo ch'egli dovette avvicinare a Roma...

Ma a tutti riesce impossibile di negare come l'origine del pittore e dell'arte sua sia profondamente radicata negli elementi vercellesi. Dalla Madonna di Crea a tutta ragione giudicata il suo « momento di nobiltà » al S. Francesco che riceve le stigmate, una delle opere più robuste di movimento e di espressione, dal « Ritratto del vescovo Novello » alla magnifica composizione religiosa ora nella Pinacoteca di Torino: e modesto intento... di limitare dal 1504 in poi il soggiorno di Macrino a Vercelli! Ma perchè mai egli dovrebbe aver subito l'ascendente della scuola di Vercelli « dopo aver contribuito con vari elementi dell'arte propria alla sua formazione » e proprio nel periodo fecondo della maturità, nel momento della perfetta sua personalità di pittore, quando cioè egli era in grado di largire degli ammaestramenti d'arte invece di riceverne?

Del resto un fatto ricordato dallo stesso Gian Bistolfi, la allogazione della superba *Madonna* per il Santuario di Crea passata a Macrino da una nobile famiglia di Biandrate nel vercellese,

sta a provare limpidamente come prima del 1504 il pittore d'Alba avesse fama e relazioni nel maggior centro artistico del Piemonte. Il quadro ha la data del 1503, onde la commissione deve risalire ad epoca ancora anteriore. E non si può poca precedente l'esecuzione della magnifica ancona nella Certosa di Pavia! Epperchè se nuovi, abbondanti elementi di derivazione fanno capolino nei lavori susseguenti?

D' altra parte si è forse troppo indugiato a

MACRINO D'ALBA: ALLEGORIA RELIGIOSA TORINO, PINACOTECA.

neppure trascurare la preferenza data a Macrino in anni nei quali era già sorto e scintillava l'astro di Gaudenzio Ferrari!

Un altro « chiodo fisso » del giovane e bravissimo biografo è quello di voler assegnare tutti i viaggi del suo grande biografato ad e-

cercare meticolosamente in Macrino questi benedetti caratteri derivati. In fondo tutti i pittori si sono formata una tecnica ed una maniera sulle orme dei loro predecessori. E se Macrino più di tanti altri rivela agile e pronto lo spirito e le facoltà dell'assimilatore, non può nemmeno

dirsi assente nella sua pittura l'affermazione di una originalità sempre schietta e molte volte singolarissima.

Non certo ricco di fantasia, aspro e secco nel dipingere, pertinace a seguire un determinato e ristretto ordine di ricerche, egli è un tipo eminentemente rappresentativo della propria stirpe.

Superato il facile eclettismo del noviziato, quando l' artista sembra cercare ansiosamente sè stesso, compiuto il fervido giro discopritore dei migliori colleghi suoi contemporanei, dal Signorelli a Cosimo Tura, dal Ghirlandajo al Pinturicchio, eccolo con magnifica potenza di sintesi abbracciare e fondere in un metodo suo proprio tutte le luci del complesso loro insegnamento, eccolo tesoreggiare tutte le conquiste pittoriche del tempo ed integrarle in uno stile ben definito ed a sè stante.

MACRINO D'ALBA: S. FRANCESCO CHE RICEVE LE STIMMATE — TORINO, PINACOTECA.

Fedele ai semi della sua rustica natura piemontese, egli perpetua — contro tutte le suggestioni altrui — il gusto delle simmetrie, quasi geometriche nella composizione dei quadri, affolla le figure stringendole l' una contro l'altra

come per economia di spazio, quasi per scrupolo di meritarsi tutto il prezzo del dipinto. E sì che i prezzi non correvano troppo generosi! Annibale Paleologo, ad esempio, poco principescamente, ebbe a compensarlo con un pagnuolo gli si può rimproverare nell' amore del colorito acceso, squillante, vibrante, nella esuberanza chiassosa dei rossi sgargianti e luminosi.

E piemontese, rudemente piemontese è il pre-

S. AGOSTINO E ANNIBALE PALEOLOGO.

S. GIOVANNI.

MACRINO D'ALBA: PANNELLI DEL TRITTICO DELL'ABBADIA DI LUCEDIO, ORA NEL PALAZZO ARCIVESCOVILE DI TORTONA.

(Fot. Masoero).

paio di scarpe della superba trilogia eseguita per l'Abbadia di Lucedio!

Un che di cocciutaggine montanara è nella pertinacia onde Macrino rimane legato ai tipi prediletti e consuetudinari nel dipingere i personaggi dei suoi quadri; e un po' di gusto cam- coce naturalismo che lo spinge ad ispirarsi costantemente alla realtà obbiettiva ed indiscutibile, quasi a creare un controllo sicuro a sè stesso. Ed altre caratteristiche di sapore paesano furono viste dal Fleres nella repulsione strana di Macrino a far volare gli angeli, dal Bistolfi

G. FIAMMINGO: “ NOTTURNO ,,.

nella costante abitudine di dipingere il bimbo sempre seduto, inerte, sempre nudo e senza slanci, e dal Jacobsen nella fermezza del disegno taluna volta pedante e calligrafico.

A Macrino risalgono le acute e faticose indagini prospettiche che troveranno più tardi in Defendente De Ferrari un leggiadro integratore; e nelle sue figure estatiche, atteggiate a modesta compunzione devota « senza pianto e senza riso » è in embrione il segreto di Gaudenzio Ferrari, quello che Giuseppe Regaldi chiamava « il modo di esprimere nelle figure dei santi la contemplazione delle cose celesti ».

Ogni quadro di Macrino è un canto di verità e di bellezza semplice e rude, il suo realismo istintivo lo fa interprete sereno ed efficace della vita, da lui espressa con composta gravità e irresistibile dolcezza nelle tele austere. Il suo metodo di concepire, di comporre e di esporre rimane immutato anche quando la sua tecnica evolve sull' esempio altrui e raggiunge tutte le larghezze della pennellata, tutte le più sapienti *nuances* del colore e le efficacie dei contrasti, quando il magistero perfetto nell' arte sua lo rende insuperabile nel panneggiare grandioso, nobilmente sobrio. E soprattutto eccelle nella rara facoltà di trasfondere alle opere un senso robusto di unità, animando la natura presa a diretto modello, muovendo i suoi personaggi coi quali la sua ingenua anima si trova in profonda rispondenza di sentimenti.

Figlio non degenere di un' epoca ansimante nello sforzo di esprimere una titanica radicale trasformazione, nelle proprie immagini non ricerca soltanto il significato religioso ma ben anche un aspetto di bellezza: benchè in tutta l'opera sua appaia fervidamente pio, non accetta dal medioevo recente la repulsione della bellezza fisica femminile ma la solleva a luce tranquilla nelle sue tele e ne decora tutte le sue mirabili figurazioni della maternità angelicata. La soave, deliziosa Madonna del Santuario di Crea, quella in precedenza dipinta nel comparto centrale di quel trittico della Certosa di Pavia a cui sovrasta un altro mediocre trittico dovuto agli allievi, la *Maternità* del trittico di Lucedio (oggi a Tortona) sono indubbiamente le ispiratrici dolcissime di tutta la mirabile teoria delle Madonne gaudenziane alle quali l' ineffabile maestro di Valduggia, spogliandole della compostezza severa e jeratica, caratteristica a Macrino, aggiunse un raggio novello di bellezza e di umanità ispirandosi ai leggiadri profili delle valsesiane ch'egli ammirava lungo i declivi delle colline di Varallo « col gerlo sulle spalle ed il rosario fra le mani ».

* * *

Così la scuola vercellese, dopo aver segnato rapidissimo cammino dalle incerte figurazioni primitive oggi raccolte nel *Museo Leone*, alle opere dei primi Oldoni e di quello Stefano Scotto misterioso che il Lomazzo indica quale maestro di Gaudenzio Ferrari, riceve improvvisamente un nuovo sangue puro e vitale da Macrino d'Alba. E in quella atmosfera di elevazione spirituale e di rinfrancata vigoria tecnica vede aprirsi (per chiudersi troppo rapidamente) il periodo della sua vera e lucida gloria.

La suggestione macriniana si conserva vigorosa persino negli epigoni, quei figli e nipoti del Lanino e del Giovenone che, sui cartoni dei padri e dei nonni, andarono popolando le chiese di tutti i borghi del vercellese e del novarese. Frattanto Gandolfino, l' allievo più fedele del Maestro di Alba, ne diffondeva lo spirito ardente e la maniera squillante di accensioni cromatiche e di austera religiosità in quelle terre del Monferrato a cui spetta l' orgoglio d' aver dato al Piemonte il primo, genialissimo pittore.

GUIDO MARANGONI.

LA FAMIGLIA REALE DI ROMANIA IN COSTUME NAZIONALE.

LA MUSICA RUMENA.

ALL' inizio della guerra europea la Romania poteva ben vantarsi di avere un'organizzazione musicale perfetta, maturatasi rapidamente negli ultimi anni. L' amore del popolo rumeno per il canto e la istintiva musicalità della razza avevano saputo estrinsecarsi in salde forme di attività musicale. Artisti valorosi e audaci personalità sociali avevano dapprima studiato lo svolgimento della vita musicale fuori della patria; poi, con forze sicure, attuato nella patria tutto un programma di educazione musicale, che altre nazioni di più antico assestamento dovevano invidiare. Tra le istituzioni che fiorivano innanzi che l' immane flagello si abbattesse inesorabilmente sulla « terre de douleur, de force et d'insistance » e gli ordigni di distruzione passassero sul « fleuve des longs maïs, océan des grands blès » — è ancora una rumena, Hélène Vacaresco, che parla erano particolarmente salde la società corale Carmen »; l' orchestra del Ministero, che teneva i suoi concerti nella sala dell'*Atheneul*, sotto la direzione di Demetrio Dinicou; la società degli Amici della musica » presieduta dal colonnello Stourza; l' « Associazione musicale rumena » e la rivista « Muzica » diretta da Michele Margaritesco.

In silenzio, ma senza tregua e con entusiasmo sempre desto, un piccolo nucleo di musicisti lavorava a costituire una « scuola rumena », che fosse viva di vita propria e che attingesse dal suolo della patria le sue caratteristiche e la sua forza.

Nell' ultimo trentennio simile esempio non è stato troppo frequente. I diversi gruppi musicali nazionali hanno gravitato nell' orbita di quelle due scuole che per numero di elementi, per quantità di opere e per decise caratteristiche hanno saputo imporsi: la scuola francese e quella tedesca. La prima, formatasi negli ultimi anni del secolo scorso e forte di una sua freschezza nova; la seconda, continuatrice stanca di una musicalità che si rallaccia a quella dei grandi romantici ottocenteschi ed al maggior nume di Riccardo Wagner. Non s' è avuta che la breve parentesi luminosa della scuola nazionale russa: lo spazio di venticinque anni che si estende dalla fondazione della « Scuola gratuita di musica » per opera di Balakirew alla morte di Borodine (1862-1887), meraviglioso « momento musicale ».

Anche in Russia dopo questo venticinquennio la musica, in quanto « musica russa », declina e ritorna al suo punto di partenza; si rinnovano i gusti e le tendenze di Tchaikowski e di Rubinstein: e rivive un internazionalismo senza colore e senza interesse, oscillante tra il germanismo di Glazounow, di Arenski, di Liadow, di Taneiew, di Liapounow, ecc. ed il francesismo dei più giovani come Akimenko, i cui « Préludes et morceaux » hanno delle fisionomie melodiche assai simili a quelle di Chausson e di Fauré; come Sokolow che ricorda assai spesso Debussy.

SALA DEI CONCERTI SINFONICI A BUCAREST.

Accanto alla musica russa, e al pari di quella, la musica inglese sente l'influenza di Grieg, di Strauss, di Debussy, con Elgar, con Granville Bantock, con Percy Grainger, con Mac-Dowell, con Cyril Scott; e così non si sottraggono all'influenza francese gli spagnuoli Granados, Turina, del Campo, Manuel de Falla, chi più chi meno educato allo spirito francese.

Anche i musicisti di cui parlerò risentirono l'influenza della scuola francese, sia per la preponderanza dell' elemento spirituale francese nelle cose di Romania, sia, ancor più, per il fatto che i più notevoli di quei musicisti ave-

vano ricevuta la loro educazione musicale in Francia.

Di questa influenza i segni sono palesi: ma v'è qualcosa in quelle musiche che ci spinge a parlarne come di un tutto unito, a prescindere perciò dalle personalità spesso notevoli di ciascun musicista, di cui alcuno è degno di un profilo speciale. Nonostante una esteriorità talora rasentante l'imitazione di tipo francese, rimane nel fondo melodico e nella vera sostanza musicale di alcuna composizione qualche cosa che non è francese, e che è comune nello stesso tempo a ciascun musicista rumeno: una nota di nazionalità, un accenno etnico. L'impressione non ci è data dalla riproduzione di melodie popolari che servano di tema per costruzioni complesse, ma da un'atmosfera di poesia, da un senso di orizzonti nostalgici di dolcezza e di sogni malinconici, che ci svelano una particolare psicologia ed un amore infinito per la patria lontana e vicina, che questi artisti portano in cuore nel loro esilio volontario.

Ritornano insieme gli accenti delle più belle canzoni popolari che fioriscono nel cuore del popolo rumeno e che furono durante molti secoli la sola manifestazione dell'anima musicale del paese. Queste canzoni popolari, a differenza di quelle dell'occidente che derivano dalla danza e dal canto fermo gregoriano, sono di origine indiana, se pur tra esse ve ne sia alcuna che si riattacca sia ad un puro modo dorico, sia ad un modo plagale. Esse vengono cantate con l'accompagnamento del flauto pànico (sul quale il pastore modula la *doïna*, la più caratteristica di tutte le canzoni popolari senza parole), del *cimpoïou*, specie di cornamusa che ha l'estensione del tetracordo cromatico del modo orientale, del *boucioum*, corno alpino che ha l' arpeggio d'un accordo perfetto, della *cobza*, del *cimbaloum* e del violino di cui si servono i *lautarii* e gli *scripcarii*. Con tali modestissimi mezzi, è mirabile la varietà delle danze rumene: *Kindia, Brau, Hora,* ciascuna ha il suo ritmo particolare assai caratteristico e la sua decisa linea melodica, variabili secondo la provincia in cui si danza. Le canzoni con parole sono comparse assai dopo la danza; e la loro culla fu ed è tuttora la Moldavia, ed anche la Transilvania. Nella Valachia si trovano sopratutto le canzoni di *haïdouques*, sorta di banditi dongiovanneschi che rapiscono le fanciulle dei villaggi per vivere con esse, nascosti nelle foreste, e che si atteggiano a protettori delle vittime dell'autorità; vi è generalmente una certa andatura cavalleresca in questi canti di briganti-trovatori che esaltano le pene d' amore e votano alla pubblica vendetta gli oppressori del popolo. Ma il tipo più sintetico della canzone popolare rumena è quello in

IL POETA DELLA GRANDE NATURA — IL PASTORE RUMENO NEI CARPAZI.

« ALLA FONTANA ». — CANTO POPOLARE RUMENO.

cui si fonde sia una ballata popolare sia un lamento (per la maggior parte di amore), solitamente interrotto alla fine d'ogni frase da parecchie interiezioni.

Per trovare un musicista cosciente ed agguerrito di mezzi tecnici dobbiamo giungere alla seconda metà del secolo scorso, e cioè al decano della musica rumena, Ed. Caudella, che fu direttore del Conservatorio di Jassy e allievo di violino del celebre Massart al Conservatorio di Parigi, cinquant'anni or sono. Il Caudella tuttavia, pur essendo assai popolare in Romania

IL SUONATORE DI « DOINA » COL FLAUTO.

per le sue opere teatrali (*Katmanul, Fata Razasului, Petru Raresh*, ecc.), non è quegli che avvia decisamente la scuola rumena sul cammino dell'evoluzione. Sarà Giorgio Enesco a porre le basi della scuola sinfonica rumena: Enesco, e i due epigoni Stan Golestan e Alessio Catargi. Prima dell'Enesco « v'è un abisso senza alcuna sfumatura intermedia — dice Léon Passurf, critico francese profondo conoscitore dell'arte rumena —, senza alcun legame tra le due tappe: un brusco salto è avvenuto tra quella musica latente e popolare e questa che raggiunge l'età matura dell'intellettualità... Si direbbe quasi che la musica rumena ha sorpassato i gradi dell'arte e dell'estetica in una marcia accelerata e precipitata, a simiglianza della formazione della società rumena, che, con improvviso slancio, modificò il primo organismo della sua base vitale, di una struttura quasi primitiva ed orientale ».

IL DECANO DELLA MUSICA RUMENA: EDOARDO CAUDELLA, ANTICO DIRETTORE DEL CONSERVATORIO DI JASSY.

Giorgio Enesco è nato nell'agosto del 1882 in un piccolo villaggio della Romania; a tre anni riproduceva sul violino donatogli dal padre, agiato coltivatore, tutte le arie di danza che sentiva suonare alle nozze campagnuole, e altre ch'egli stesso creava. Un musicista di passaggio, il Caudella, fu interessato ed attratto dalla precocità musicale del fanciullo, e gli insegnò le note della musica, lasciandogli anche qualche quaderno di composizione. Il piccolo Giorgio fece prodigi: componeva senza aver aperto mai un libro di teoria. Persuaso il padre ad assecondar queste singolari disposizioni, il fanciullo fu condotto al Conservatorio di Vienna. Il direttore, il violinista Hellmesberger, vedendolo così piccino non voleva neppure ascoltarlo; ma quando l'ebbe udito non volle più distaccarsene; e dal 1889 al 1893 Giorgio Enesco frequentò con entusiasmo le classi di violino e di armonia. I quattro anni viennesi allargarono d'un tratto gli orizzonti del piccolo rumeno; l'Hellmesberger gli era quasi padre: lo faceva sedere accanto a sè, mentre egli dirigeva l'orchestra dell'Opera. Così Enesco ebbe famigliarità sin da bambino con gli istrumenti e con le sonorità dell'orchestra, e potè udire, in chiesa, le messe di Haydn, di Mozart, di Beethoven, ecc., acquistando anche il gusto della polifonia vocale. All'età di dodici anni il padre lo conduce a Parigi, e molto saggiamente (se tutti i padri di fanciulli precoci facessero così!) resiste alla tentazione di far applaudire il piccino dal pubblico dei teatri e delle sale di concerto. Ne ottiene invece l'ammissione alla classe di Jules Massenet per la composizione, e a quella di Marsick per il violino; i progressi si rivelano subito rapidi e lietissimi. A quattordici anni Giorgio compone un *Quintetto* col pianoforte, in cui si palesa una maestrìa di tecnica davvero brahmsiana; l'anno seguente il *Poème roumain* è eseguito (1897) ai *Concerti Colonne*. La sua duplice attività si svolge in seguito senza tregua: il concertista mirabile non è meno ammirato del compositore robusto ed ispirato. Si seguono così le sue opere maggiori: l'*Ottetto in do maggiore*, le *rapsodie rumene* in la maggiore, in re maggiore, la *suite op. 9*, la *sinfonia in mi bem. op. 13*, le due *sonate per violino*, le *sette canzoni di Cl. Marot*, il *dixtuor* per fiati, ecc.

Oggi Giorgio Enesco è a Jassy dove assunse, innanzi che la sua patria subisse l'invasione, la direzione del movimento musicale della Romania; ci rammarichiamo della perdita di un violinista così splendidamente dotato, ma attendiamo dal compositore lavori sempre più pregevoli.

L'opera sua non è fondata, come dicevamo innanzi, sull'impiego di temi tolti dal folk-lore nazionale: a differenza di quanto avevano fatto i russi del gruppo di Moussorgski, il musicista rumeno ha nella linea melodica una impronta strettamente personale, se si escludono le *rapsodie*. Ma penetrando nel fondo di quella musica vi si respira un'atmosfera lontana, di un profumo nostalgico e languido, come nel *secondo tempo* della vigorosa *Sinfonia*, e nel *secondo* della seconda *Sonata* per violino.

Stan Golestan, più giovane dell'Enesco ma non meno valoroso musicista, nato a Vaslui (Moldavia), ha studiato la composizione con d'Indy, e il contrappunto con Roussel e Serieyx. Enesco e Dumesnil lo rivelarono nel 1908 con una *sonata in mi bem. magg.* per violino e pianoforte, costruita classicamente con idee che —

GIORGIO ENESCO. (Fot. H. Manuel).

al pari di quelle delle due *sonate* di Enesco -- non sono tratte dal folk-lore nazionale, sebbene rivelino un' atmosfera locale: ma più di tutto una natura ed un sentimento esuberanti ed un effluvio di giovinezza e d' ardore. Golestan, già noto dal 1903 per una *rapsodia,* ottenne un successo notevole: riconfermato più tardi dalla poderosa *sinfonia in sol minore,* eseguita dai *Concerti Lamoureux* alla sala Gaveau. In quest'opera ha avuto modo di espandersi il temperamento del musicista rumeno, ch' è un innamorato del ritmo e della polifonia. Composta nel 1909, la sinfonia si ricollega alla musica pittoresca della Romania, sia per la sua concezione sia per l' impiego frequente dei temi popolari e degli spunti ritmici, la cui significazione si esprime nello sviluppo del tessuto polifonico; essa è scritta in una forma classica, ma con una certa libertà nell' osservanza delle regole consacrate. Il *primo tempo* si unisce allo *scherzo,* di carattere descrittivo-esotico ed insieme di spirito ironico e leggero. Il *finale* traduce la gioia di una folla ebra di vita e di luce; il sentimento della natura e dello spazio luminoso vi si esprime con poesia e con dolcezza piena di nostalgia. Tutta l'opera è improntata alla più vibrante sincerità ed ha i segni della concezione ispirata ed entusiasta. E' questo il carattere dell' uomo e dell'artista. Stan Golestan ha l'anima di un paladino dell'arte; la sua coscienza non ammette compromessi o transazioni. Essa è diritta e battagliera come il suo profilo da moschettiere. Il musicista rumeno ha il fuoco della divinità: sente tutto con passione; le sue ammirazioni lo esaltano, i suoi sdegni lo acciecano. Magnifica tempra di combattente e di poeta che sa brandire la spada e rotearla con forza; e cantare le più delicate, le più tenere canzoni d' amore del suo paese natio. Quale sentimento di dolcezza e di *humour* appare nei canti del popolo, raccolti dal Golestan con affetto di figlio innamorato! Le *Dix chansons populaires* per canto e pianoforte (ed alcuna con accompagnamento d' istrumenti a fiato, che ne fanno più compiutamente risaltare il lato pittoresco) costituiscono un ciclo molto interessante per lo studio del folk-lore balcanico, e non sono uno dei titoli minori di lode per Stan Golestan, la cui competenza inoltre in fatto di critica ed estetica musicale è da tutti riconosciuta ed ammirata.

Un diplomatico artista, Alessio Catargi, s' è da poco dedicato con grande entusiasmo alla musica sinfonica, dopo aver ottenuto un buon successo con l'opera *Enoch Arden* rappresentata alcuni anni or sono al Teatro Nazionale di Bucarest; i *Concerti sinfonici* della stessa città hanno eseguito nel 1913 la sua *sinfonia in do diesis minore*, salutata dalla stampa rumena con calore.

Accanto ai compositori di cui ho parlato, ed ai quali debbo aggiungere ancora il Braïloi, autore di delicatissimi *Chants arabes,* v' è una

STAN GOLESTAN. (Fot. P. Petit)

schiera d'istrumentisti che tengono alto il nome della Romania musicale in Europa; tali i violinisti Barozzi e Olmazu, i pianisti Delavrancea, Haskil, Florica Socaloglu, Giorgio Boskoff (cimentatosi in pagine pianistiche di delicato sapore); ed i giovanissimi allievi di Conservatorio a Parigi, tra i quali v' è più di una forte promessa.

*
* *

Quanto sarebbe inesatto — o almeno prematuro — parlare di una scuola musicale rumena, altrettanto ingiusto sarebbe trascurare queste forze nel novero delle energie musicali europee. Quantitativamente povero, questo gruppo ha in sè un magnifico entusiasmo ed un' indomabile volontà di pervenire al suo scopo: lo compongono giovani maturi d'arte, capaci di combattere, e sovratutto dotati di quell'inestimabile forza ch'è l'assoluta convinzione di riuscire. Si può dire per questa falange di artisti quello che un critico ha detto di uno di essi: « tutto l'ardore di una fede artistica che nessun scetticismo può scuotere, d' una vocazione che nessun attacco può abbattere, vibra in quest' anima instancabilmente presa di musica, di armonia e di bellezza sonora; le contingenze non hanno alcun effetto durante la *marche à l'étoile* ch'esso ha giurato di compiere contro tutti ».

Giorgio Enesco, Stan Golestan e gli altri musicisti rumeni esprimono in modo completo questa volontà tenace: Enesco è l' uomo che organizza, che infiamma, che ha saputo dare al suo paese una solida base di vita musicale, su cui costruire tutto l' edificio; Golestan è il paladino, il profeta, l'esegèta di quella musica. Entrambi non sono soltanto dei parlatori: ma innanzi tutto dei musicisti capaci di creare opere di bellezza.

La guerra che s'è abbattuta come una bufera irrefrenabile sulla bella terra di Romania ha interrotto per un momento l'opera d' arte; ma la vita d' un popolo non si uccide con un' invasione. « *Romanul non pere* ». E nuova luce verrà a quella nazione nobile e generosa per la più grave ferita che potesse colpirla. Abbiamo il dovere di ricordarne il sacrificio e di collaborare alla sua più fulgida resurrezione. L'arte musicale rumena deve essere conosciuta in Italia: agli artisti italiani il còmpito.

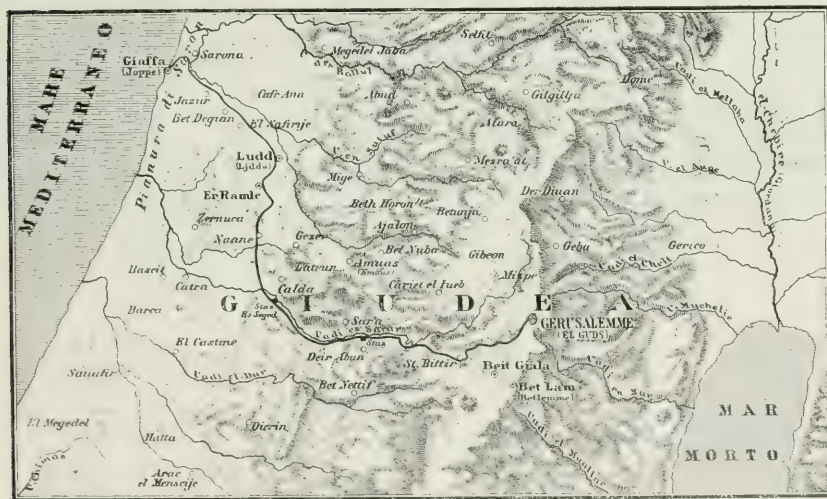
GUIDO M. GATTI.

S. A. R. LA PRINCIPESSA ELISABETTA DI ROMANIA.

LA PALESTINA RICONQUISTATA.

RICONQUISTATA, questa volta, dalle armi d'una nazione protestante, che si gloria delle gesta di Riccardo Cuor-di-Leone, alleate con quelle della Francia e dell'Italia; mentre a favore dei Turchi (chi lo avrebbe predetto?) militano ufficiali e truppe dell'imperatore di Germania e dell'erede di Francesco Giuseppe della cattolicissima Casa d'Absburgo. E quasi nei medesimi giorni, proprio da questo Kaiser di Casa d'Absburgo i Turchi venivano ricondotti in Italia, contro Venezia, contro di quella Venezia, che da sola, per tre secoli, aveva saputo respingerli oltre i monti e il suo mare! Gerusalemme, liberata dal giogo ottomano, segna un evento, la cui ripercussione morale trascende ogni considerazione di valutazioni strategiche. Dopo Bagdad, dopo Erzerum, la perdita della Palestina segna la decadenza definitiva dell'impero Turco, non solamente in Europa, ma nell'Asia musulmana. Già l'Arabia si era resa indipendente da Costantinopoli, come il Cairo: su chi rimarrà più a regnare l'autorità religiosa del califa e quella politica del sultano dell'antica Bisanzio?

Non v'è altra parte del mondo, dove in minimo spazio, siansi condensate tante memorie di tradizioni d'importanza universale.

Geograficamente la Palestina, tra la baia di S. Giovanni d'Acri e il meridiano, che tocca l'estremità meridionale del M. Morto, è un piccolo territorio esteso poco più dell'area della nostra Sicilia. Ma in questo piccolo territorio ebbero la culla due grandi religioni, il giudaismo e il cristianesimo, e la vicenda degl'imperi dominanti vicini ne aumentò l'importanza. Pellegrini d'ogni paese qui vengono a rievocare il passato, dove ogni rovina ricorda qualche popolo spento; ogni pendice ripete l'eco d'un carme profetico; ogni torrente racconta un prodigio, ed ogni valle fu testimone di fieri combattimenti, di sconfitte e di trionfi. Niun paese,

CARTA DELLA GIUDEA COL TRACCIATO DELLA FERROVIA GIAFFA-GERUSALEMME.

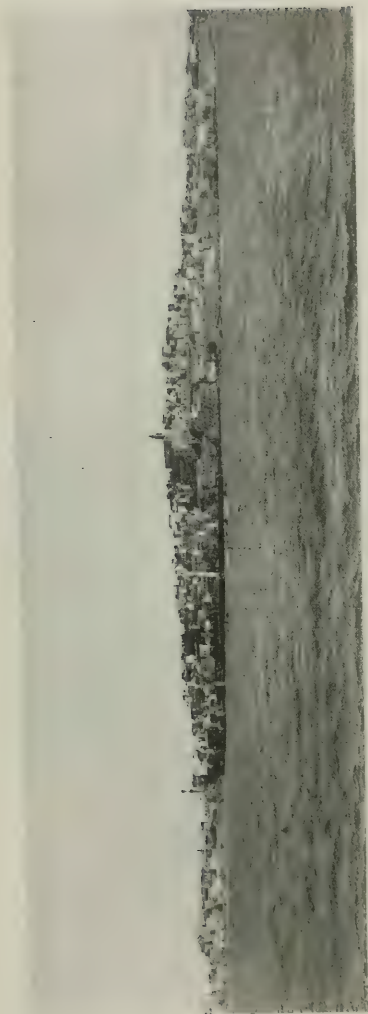
esclama uno dei nostri scrittori, fu più glorioso della Palestina, niuno più miserando. Non avvene un altro che come questo parli alla mente del filosofo, all' immaginazione del poeta, al cuore delle anime sensibili e meste! Era quindi cosa la più naturale che una contrada sì celebre fosse in ogni età visitata e descritta, e massime all'età nostra, in cui il viaggiare è più sollecito e sicuro, e più inoltrati sono gli studi etnografici ed archeologici. E infatti dotti scrittori d'Europa, in ogni secolo, illustrarono questa classica terra con le loro sottili indagini, facendola conoscere a popoli lontani, e servendo così, con i loro scritti, di guida a' pellegrini e viaggiatori, che vi si recano per visitarla.

Il fàscino delle memorie religiose ha ingrandito smisuratamente, nella prospettiva storica e e nella immaginazione dei popoli, le proporzioni reali della piccola regione; la stessa città di Gerusalemme ha preso nello spirito dei fedeli proporzioni esagerate, per cui i visitatori d' ogni tempo non hanno taciuto l'impressione, talvolta di stupore e più di malinconia, che dalla vista dei luoghi santi è loro rimasta indelebile. Gli stessi archeologi ed egittologi, che, all' epoca nostra, si dedicarono ad indagini di scavi, di interpretazioni geroglifiche e di riscontri topografici, furono alquanto delusi di non trovare nelle iscrizioni e nei manoscritti dell'antico Egitto quelle testimonianze, che essi si immaginavano, intorno al soggiorno degli Israeliti nella regione del delta del Nilo, intorno alla loro fuga e migrazione verso il paese di Canaan. Fu soltanto nel 1896 che Flinder Petrie scoperse a Tebe il tempio di Merenpta, e sovra un blocco di sienite coperto da seimila segni, che ricordano i trionfi del re sovra le nazioni circostanti, trovò accennato anche il « popolo d'Ysaraal, guastato e privo della sua semenza (allusione al massacro dei nati di sesso maschile, detto la strage degl' innocenti).

Ma se l'Egitto antico, questa precoce e pro-

IL MAR MORTO — VEDUTA DELLA RIVA OCCIDENTALE DA ENGADDI, COL MONTE USDUM IN DISTANZA.

sperosa e potente nazione, sembra ignorare quasi l'esistenza del piccolo popolo d'Israele, gli Ebrei nelle loro istorie non possono non riconoscere l'influenza preponderante dei due grandi imperi, fra i quali era come premuto il loro stretto paese, e dovettero visitare in diverse epoche come vassalli o prigionieri di guerra. Stretta parentela etnica e linguistica collegava i Semiti ebrei con gli abitanti delle rive dell' Eufrate. E' oramai fuori di dubbio, per gli eruditi, la conformità di alcune tradizioni e leggende e costumanze degl' Israeliti con quelle della regione Caldea. Non è qui nostro proposito di fare la storia di queste tradizioni: esse concordano, del resto, con quanto la Bibbia accenna del personaggio, che gl' Israeliti considerano come il patriarca della loro razza e delle tribù arabe dei paesi vicini, di quel « padre Abramo » originario dalle pianure dell' alto Eufrate, capo nomade d' una pleiade di pastori, trasmigranti coi loro buoi, con le loro pecore e le capre, al di qua del fiume (dell'Eufrate), d'onde il loro nome d'*Ibrim*

LA GOLA DEL FIUME ARNON CONFLUENTE NEL MAR MORTO (RIVA ORIENTALE).

PANORAMA DI GIAFFA.

PANORAMA DI GERUSALEMME DAL MONTE SCOPUS.

— le genti dell'altra riva — d'onde nelle annate di siccità vennero a cercare ospitalità di pascoli ai popoli, meglio provveduti, i quali, venuti pure dal nord, avevano colonizzato i dintorni di Hebron nella terra di Canaan. Di quivi pure si sarebbero diretti verso l'Egitto, che loro assegnò la terra di Gessen, nelle vicinanze dell'istmo, ma nella zona d'irrigazione del Nilo. Qui i nomadi subirono varie mutazioni di costume e di abitudini: quivi impararono l'arte dell'aratro, ossia della coltivazione della terra, e furono adoperati a scavare canali, a costruire dighe, a irrigare giardini; se non che i frutti del suolo andavano ai loro ospiti, che li trattavano come gente ridotta in servitù. Certo è, che prima di stabilirsi in quella « Terra Promessa » che poi, grazie al loro lungo soggiorno, divenne la « Terra Santa », gli Ebrei avevano subìto le più diverse influenze degli ambienti etnici e geografici, toccati nelle loro migrazioni, durate parecchi secoli. Queste successive impressioni ricevute in diverse patrie e da popoli così lontani gli uni dagli altri, furono elementi di grande importanza nella storia della piccola nazione, nel cui seno si elaborò una religione così universale.

La piccola regione, dove si fissarono le 12 tribù d'Israele e dove svolsero la loro storia e il loro culto, era da loro ritenuta « nel centro del mondo » e non a torto, se si considera il litorale della Siria rispetto al Mediterraneo e le terre, che si stendono tra questo e le valli della Mesopotamia, in relazione alle grandi vie storiche dell'Asia antica. Fisicamente ristretta tra il 30° 50 e il 33° 10 di latitudine boreale e il 34° 30 e il 36° 32 di longitudine orientale, la Palestina non è che la continuazione della Siria settentrionale, divisa da una profonda depressione, che s'apre tra le due catene del Libano e dell'Anti-Libano (antica Celesiria o Siria Cava) e la quale continua in certo modo per la valle

IL PORTO DI GIAFFA.

del Giordano sino al Mar Morto e più a sud verso l'Arabia. La linea di divisione rappresentata dal letto di questa valle, lunga ben 450 km., offre la singolare depressione del Mar Morto, che raggiunge i 343 metri al di sotto del livello del Mediterraneo.

Mentre verso il litorale i pendii delle alture degradano lentamente, e verso il deserto del sud diventano tanto insensibili da confondersi per lo più con l'altipiano arabico, dal lato della valle centrale sono ripidi e scoscesi, specialmente lungo le spiaggie del Mar Morto, incassato fra rupi alte fino a 700 m. sulla riva occidentale e fino a 1120 (m. Meaur) sulla riva opposta. E' noto che la salsedine del Mar Morto supera quella di tutti i mari del mondo. In vicinanza delle foci del Giordano, sopratutto nella stagione delle piene, le acque del fiume galleggiano su quelle del Mar Morto e formano una corrente superiore, che lo percorre in tutta la sua lunghezza. Tutti i viaggiatori hanno avuto una pagina di tristezza, giunti alle rive del mare maledetto dalla tradizione; sulle rive del quale però non è vero che sia impossibile di vivere, nè che gli uccelli cadano nell' atto di attraversare, volando, le sue malefiche acque.

A parte le esagerazioni e le aggiunte rettoriche, il Mar Morto giustifica il suo nome con lo spettacolo desolante della sua sterilità e solitudine. « Non vidi barche di pescatore solcare le sue acque, e non udii voce umana che interrompesse il silenzio sepolcrale. Non incontrai esseri vivi, se non alcune cicogne fuggenti con rapido volo; e mi imbatteva in macchie di sostanze nere bituminose, e in frequenti incrostazioni saline, come al mezzodì dell'istmo di Suez. Intorno al mare asfaltico le montagne sembrano calcinate; sembrano avanzi di un immenso incendio, e in alcuni punti sono sì irte, che pare minaccino di rovesciarsi sul capo degli atterriti viaggiatori ». Così scriveva il nostro Regaldi con singolare semplicità ed efficacia.

Venendo dal Mediterraneo, una ferrovia congiunge Giaffa con Gerusalemme. Costruita a scartamento ridotto, fino dal 1892, traversata la pianura marittima, la via ferrata si svolge tortuosamente per le difficoltà della zona rocciosa, per cui ha una lunghezza maggiore di 23 km. dell' antica carrozzabile. Giaffa, come nell' antichità, così oggi è il vero scalo della Palestina. L'antica Cesarea è scomparsa e il suo porto è un informe ammasso di ruderi quasi sommersi o sepolti. Le merci straniere vengono sbarcate a Giaffa e se ne esportano olio, grano, sesamo, pelli e frutta. Il porto è però cattivo e chiuso da una scogliera a fior d'acqua, che rende impossibile alle navi, ed anche alle barche difficile, l' approdo quando il mare è agitato. Stupendo tuttavia è l'aspetto della città, veduta dal mare. « Essa ti si presenta come un anfiteatro, sul pendìo di una costa elevata. Un vecchio muro, che la cinge dai lati di terra, e che dal-

GERUSALEMME — LA STAZIONE NEL GIORNO DELL'INAUGURAZIONE DELLA FERROVIA.

GERUSALEMME — I SUPPOSTI SEPOLCRI DEL RE.

l'una parte e dall'altra mette capo al mare, la pone al sicuro da un assalto improvviso. Verso il nord è abbellita da giardini deliziosi di palme, di melagrani, di cedri, d'aranci, di fichi, di limoni, che paiono sorgere per incanto a coronarne ed ombreggiarne gli spalti. La città solleva i bianchi suoi minareti, le terrazze merlate, i balconi ad arco mosaico; e spicca d'altra banda sul fondo biancastro delle sabbie del deserto.

Ma ben altra è l'impressione che prova il viaggiatore, entrato ch'egli sia nella città. Allora essa non gli si presenta allo sguardo che come un informe ammasso di case accozzate a cerchio, costruite sopra deboli mura, ed aventi ciascuna un solo accesso. Le sue strade, o a dir meglio, viuzze, sono mal selciate, sudice, scontorte, ripide; solitarie inoltre e sprovvedute di botteghe, fuorchè presso la porta in riva al mare e in qualche altro raro luogo della città ». Ciò che interessa è la varietà dei tipi, che da quella porta della Palestina si offrono subito all'europeo desideroso di ambientarsi. Dal volume d'un nostro missionario di rara coltura e ottimo stile (P. Giovanni Beltrame) togliamo questo frammento:

« Osserva, o signore, egli mi diceva, quel gruppo di gente che sta ferma là in fondo alla piazza; conosci tu quella gente?... ma io sì che la conosco; e' son Beduini di Gerico o di Tiberiade, che vanno sempre ravvolti in grandi coperte di lana bianca. E questi due, che ci passan

GERUSALEMME — STALLE DI SALOMONE.

GERUSALEMME — INTERNO DELLA MOSCHEA EL-AKSA.

vicini, sono Armeni; e si distinguono dai loro abiti prolissi ed addogati a striscie turchine e bianche; essi vestono press'a poco come i Maroniti, colla differenza che gli abiti di questi ultimi non sono listati. E quegli uomini là, che montano orgogliosi sopra cavalli del deserto, seguiti da Arabi e da negri schiavi, sappi, o signore, ch'essi sono Turchi, ricchi mercanti. E quelle povere donne mezzo ignude, che ti pare soccombano sotto l'enorme peso d'un fardello di cenci e le quali aizzano somarelli carichi di due ceste con entrovi macilenti bambini, sono ebree; e gli uomini, che camminano loro appresso, ne sono i mariti; vario è il vestito tra questi e quelle, perchè provenienti da paesi diversi; guardali bene, e dimmi se alla nobiltà maestosa del volto non ti ricordano un popolo re, male ora abituato alla presente sua schiavitù, e ne' cui sguardi si scopre la rimembranza e l'aspettazione di sorti gloriose. Essi sen vanno alla Città Santa per piangervi le loro sventure sotto le mura crollate del tempio di Salomone. E vedi qui, assise all' ombra di questo vecchio sicomoro, miserabili famiglie di pellegrini greci, che mangiano in una ciotola riso ed orzo bolliti, facendo risparmio del loro cibo, perchè possa bastar loro sino a Gerusalemme, a cui sono diretti i loro passi. Oh! avviciniamoci presso, o signore, a quel giovane Arabo, che parla

[illegible] — MOSCHEA DI OMAR

con un *Agà* turco; egli deve essere, senza dubbio, un gran capo-tribù; mel dice il suo vestito elegantemente sfarzoso; studialo bene quel giovane; vedi come trapela dal suo tratto e dalla sua parola la nobiltà del cuore e la piacevole leggiadria delle sue abitudini. — E a dir vero, poche teste io riscontrai così belle, e, se mai, fra le arabe tribù del deserto. Barba nera e composta gli scendeva sul petto; e la sua mano elegante giocherellava tra essa, avvicinandola e lambendola; lo sguardo aveva austero, dolce, aperto, come quello degli arabi in generale. Non t'accorgi ch'essi abbiano qualche cosa a nascondere; sono franchi, perchè si credon forti; e si credono tali, perchè non contano mai sopra sè stessi e sopra una vana abilità, ma sempre sull'idea di Dio che tutto dirige, e sulla Provvidenza, ch'essi male appellano fatalità. Poni un Arabo in mezzo a dieci Europei, e lo discernerai subito all' elevatezza dello sguardo, alla gravità del pensiero impresso dall'abitudine sopra i suoi lineamenti, ed alla nobile semplicità dell'espressione ».

GERUSALEMME — ENTRATA AL SANTO SEPOLCRO.

Giaffa conta circa 45 mila abitanti, metà dei quali musulmani, 10 mila cristiani e altrettanti ebrei. I principali articoli d' importazione sono tessuti di cotone, mattoni, legname, ferro, caffè, zucchero, petrolio, riso. Vi si sono stabilite da alcuni anni, nell'oasi di Saron, delle colonie germaniche, una delle quali vi coltiva con successo dei vigneti, esportando annualmente (prima della guerra) sino a 160 mila galloni di vino.

IL MONTE DEGLI OLIVI.

Gerusalemme, capitale della Palestina, nella tribù di Beniamino, antichissima *Salem* (la pacifica), prima di Davide era chiamata *Jebus* (perchè posseduta dai Jebusiti), ma ignorasi quando ricevesse il nome di *Jeruschalem* (eredità della pace). Quando Adriano imperatore ricostrusse la città distrutta da Tito, le diede il nome di *Aelia Capitolina,* che serbò per più di un secolo; ma presso i Greci prevalse il nome di *Hierosolyma.* Essa siede su di un altipiano, alto circa 750 m., che discende piuttosto dolcemente a settentrione, ed è circondato dagli altri lati da montagne alquanto più elevate, perciò la città non è visibile che a breve distanza. « Collocata su alti monti (scriveva il Beltrame) e cinta da ogni parte da creste e ciglioni più alti ancora della città stessa, non ha prospettive lontane; e squallide son quelle che le stanno vicine; tutto intorno a lei è nudo sasso, o polvere di sassi stritolati; un quarto almeno della non ampia sua cerchia è ingombro di ruine senza storia, senza maestà, senza il fregio d'un filo d'erba ».

L'immaginazione dei pellegrini, che per la tradizionale rinomanza della città santa, istintivamente ne ingrandiscono la maestà, rimane piuttosto delusa giungendo nell'interno, dove trovano una piccola città incomoda e non bella, chiusa in un quadrilatero di mura, il cui perimetro misura poco più di quattro chilometri. Dopo la costruzione della ferrovia e cresciuto il commercio di oggetti religiosi, specie nel sobborgo esterno del nord-ovest, la popolazione era cresciuta in questi ultimi anni a oltre 100 mila abitanti.

Sotto Salomone, Gerusalemme era divenuta, per la costruzione del Tempio e del Palazzo Reale, il centro politico e religioso della nazione ebrea e giunse all'apogeo della sua grandezza. Ma questo periodo di prosperità fu di breve durata e la separazione delle dieci tribù d'Israele fu per la città un colpo fatale. Per più di tre secoli ebbe a subire le invasioni successive degli Egiziani, dei Filistei e di parecchie tribù arabe alleate coi dissidenti d'Israele; e tre volte fu presa da Nabucodonosor. Ristaurata da Ciro e Artaserse I, fu ancora presa da Alessandro il Grande e da Antioco Epifane. Riconquistò la sua indipendenza dopo la sollevazione dei Maccabei e la conservò sino a quando, nel 63 av. Cristo, cadde sotto i Romani. Altri saccheggi sofferse da Crasso e dai Parti. Tito la distrusse completamente nel 70 dell'êra volgare; nè più risorse, sebbene, come dicemmo, riedificata nel 135 dopo Cristo col nome di Elia Capitolina. In così breve spazio, tante vicissitudini, e saccheggi, e incendii, e distruzioni, qual meraviglia se « le ruine medesime sono perite? ».

L'unico avanzo del tempio di Gerusalemme (scriveva il Gregorovius) è oggi una tavola di pietra con sopra l'iscrizione greca, che proibisce sotto pena di morte agli stranieri l'ingresso nel

BETHLEHEM — PANORAMA DALLA « CASA NOVA » DEI FRANCESCANI.

KIRJATH-JARIM SULLA VIA DA EMMAUS A GERUSALEMME.

« CHAN » DEL BUON SAMARITANO SULLA VIA DI GERICO.

santuario d' Israele ». Pur vi mostrano anche oggi un gran numero di pietre massicce, simile alle mura etrusche, e i sotterranei del Tempio, che chiamano *le stalle di Salomone* « forse perchè vi si custodivano le centinaia e migliaia di vittime, occorrenti ai sacrifizi, massime della Pasqua ». E quivi scendono gli Ebrei che sono in Gerusalemme, tutti i venerdì, dandosi le veci. Tra le fessure delle pietre ficcano molti fuscelletti o cannuccie, con piccoli cencini o banderuole. I più s'affacciano ai fessi del muro e lamentosamente recitano salmi antichi o nenie più recenti, pregando la restituzione del regno di Gerosolima e la cessazione della servitù d'Israele.

Oggi al posto dell' antico tempio e precisamente sullo spazio occupato altra volta dal cortile dei Sacerdoti, sorge la splendida moschea d'Omar, gioiello d'architettura arabo-bizantina, e che per i musulmani è ancora, dopo la Mecca, il luogo più sacro che esista al mondo. Venne eretta nell'anno 70 dell'egira (691); un'altra moschea detta el-Aksa sorge nella parte meridionale dello stesso recinto.

Ma per i cristiani il santuario più celebre di Gerusalemme fu sempre il Santo Sepolcro, che nella forma attuale data dall'epoca delle Crociate. Quivi, intorno alla chiesa propriamente detta della Risurrezione, sono disposti altri santuarî destinati a commemorare i vari momenti della Passione: il Calvario, l'Invenzione della Croce, l'Apparizione di Gesù alla Maddalena.

Come tutte le città sante, o che sono sedi di santuari celebri, anche Gerusalemme deve il suo movimento e il suo commercio ai pellegrini ed è una città di monaci, di preti, di addetti ai diversi culti, che vivono a spese di comunità lontane; e le rivalità fra i culti e tra le congregazioni diverse della stessa religione vi sono sempre vivaci e inestinguibili.

Gli Ebrei vi dispongono di sei sinagoghe. Al rito greco appartengono la chiesa dei patriarchi, i conventi di S. Nicolò, di S. Michele, di S. Demetrio, di S. Teodoro, di S. Giovanni, due conventi di S. Giorgio e sei di monache. Gli Armeni vi hanno il gran convento di S. Giacomo, con un magnifico giardino, e un convento di monache e un altro davanti alla porta di Sion. I protestanti posseggono la chiesa di Cristo sul Sion, e inglesi e americani vi mantengono scuole e commissioni archeologiche.

La lingua comune a tutta la Palestina è l'araba, che vi è parlata con maggiore purezza e maggiore soavità di pronuncia che in Siria, sebbene lo sia meno che nell'Ièmen e fra gli Arabi beduini del deserto.

ARCANGELO GHISLERI.

BETHANIA — SEPOLCRO DI LAZARO.

CRONACHETTA ARTISTICA.

LA MOSTRA ANNUALE DELLA PERMANENTE A MILANO.

Una esposizione, come sempre, elegante e decorosa: non audacie nè rivelazioni, ma la perenne onesta coscienza de l'arte lombarda che cerca nuove vie, che affina e perfeziona le vecchie. Mancano le audacie persino tra quelli che si pongono all' avanguardia, ove non si voglia cercarle nei fini valori cromatici del Biasi, ne l'*humour* di Primo Sinópico, nelle tele di Marussig, Cambon, Viviani, Bonzagni, Bucci, Bisi Fabbri. Si distinguono tra i nomi vecchi della vecchia scuola l' Andreoli, con una profonda figura femminile, lo Zambeletti, elegantissimo per l'arte e per la misura de l'arte, il Maldarelli, che rappresenta una simpatica evoluzione de l'arte manciniana, il Valori, con un *Vagabondo* pieno di forza e di espressione, Riccardo Galli, il Balestrini. Antonio Piatti espone un quadro notevole, *Sacrificio*, in cui egli cerca nuovi atteggiamenti di pensiero e di tecnica. Tra i paesisti più vivi ed efficaci, Renzo Weiss, Giuseppe Galli, Emilio Longoni, Egidio Riva proseguono degnamente la gloriosa tradizione lombarda. Leonardo Bazzaro, in *Marinata la scuola*, fonde in mirabile armonia la vita dei bimbi con quella della natura. Il Sandresen si fa notare per la tecnica sicura, lievemente esotica. Nè vanno dimenticati Mario Bettinelli, Vincenzo Irolli, Quarenghi, Reycend, Aldo Mazza, Achille Jemoli, Borella, Amisani, Bignami, Morbelli, Mantovani, Vianello, Abbà, Mascarini, Armenise, Muzii, Minozzi, Eugenia Hazon, Teresa Grassi, Alina Orio e molti altri. Tra gli scultori, Achille Alberti si fa notare per la venustà di un suo *Cestaiolo* in bronzo; il Wildt, pur mostrando mirabile potenza e padronanza di tecnica, non del tutto riesce a far ammirare il simbolismo delle sue opere; con questi si di-

LEONARDO BAZZARO: MARINATA LA SCUOLA.

ACHILLE ALBERTI: « NULLA DIES SINE LINEA ».

EGIDIO RIVA: LA PUNTA DI TORNO (LAGO DI COMO).

ANTONIO PIATTI: IL SACRIFICIO.

stinguono Eugenio Pellini, Vedani, Prendoni, Panzeri, Barzaghi, Quadrelli. Vanno ricordate anche alcune interessanti sanguigne dello Zuccaro e del Josz, alcune acqueforti del Carbonati, del Vegetti, del Trebor.

VALENTINO PICCOLI.

MOSTRA DEL « BIANCO E NERO » A BOLOGNA.

Pubblichiamo la relazione che la Giurìa, chiamata dalla Presidenza della Società « Francesco Francia » di Bologna, ebbe a presentare per l'aggiudicazione dei premi:

Bologna, addì 5 novembre 1917.

Chiamata dalla fiducia dell' Onorevole Presidenza della Società « Francesco Francia » ad assegnare i premi istituiti per le migliori opere d' arte esposte alla Mostra del Bianco e Nero, promossa dalla Società stessa, la Giurìa, uniformandosi alle prescrizioni regolamentari e fatto un sereno esame delle opere concorrenti, propone:

che il premio di lire 300 offerto dal Comune di Bologna per opere ispirate dalle tradizioni storiche e leggendarie, o dalla vita e dalle costumanze o dai monumenti o dal paesaggio del territorio bolognese, sia diviso in un primo premio di lire 200 da assegnarsi all'acquaforte di Ferruccio Pasqui (Catalogo n. 40) dal titolo « Costruzione Ronzani », ed in un secondo premio di lire 100 da conferirsi ad Irene Hruschka per i disegni a penna esposti sotto il titolo « Teatro bolognese »;

che il premio di lire 250 offerto dalla Provincia di Bologna per il miglior disegno a penna rappresentante una figurazione poetica od allegorica sia dato a Giovanni Guerrini per le composizioni presentate, e specialmente per quella catalogata al n. 92, in esse rilevandosi meditata concettosità ed esperta esecuzione;

che il premio di lire 200 offerto dal Comune di Bologna per la migliore incisione sia diviso in due eguali parti, da assegnarsi la prima (lire 100) ad Ettore Di Giorgio per la silografia Ritratto » (Cat. n. 177), la seconda (lire 100) a Giovanni Malmerendi per la silografia « Case di birocciai » (Cat. n. 114), nelle quali opere, meglio che nelle numerose altre di vario genere concorrenti al premio, la Giurìa riconosce esistere originalità di intenzioni, genialità di ricerche artistiche ed efficaci novità tecniche. E' però desiderio della Giurìa che siano in modo speciale menzionate fra le opere in concorso, le acqueforti di Ubaldo Magnavacca, e fra quelle non concorrenti, le litografie esposte da Alberto Martini, le acqueforti di Emilio Mazzoni-Zarini, di Benvenuto Disertori e di Antonio Carbonati;

che i premi stabiliti dalla Società per il concorso degli *ex-libris* siano assegnati come segue: il premio di lire 300 agli ex-libris eseguiti in silografia da Benvenuto Disertori; il premio di lire 200 a quello in litografia disegnato da Giuseppe Ugonia; ed infine il premio di lire 100

sia diviso in due di lire 50 ognuno da assegnarsi rispettivamente agli ex-libris all'acquaforte esposti da Anna Beatrice D'Anna, ed a quelli presentati da Giulio Cisari. La Giurìa, che nell'assegnazione di tali premi ha tenuto in considerazione, fra i molti ex-libris esposti, specialmente quelli che per la loro concezione e la loro composizione debbono ritenersi interamente corrispondenti all'ufficio rappresentativo ed ornamentale dell'ex-libris, desidera altresì ricordare come degni di menzione speciale quelli disegnati a penna da Quinto Poggioli e da Antonio Maria Nardi;

che il premio di lire 200 offerto dalla Casa editrice Nicola Zanichelli sia aggiudicato al Calendario eseguito in silografie colorate da Antonio Moroni.

Infine la Giurìa, prese in esame le cartoline concorrenti ai premi istituiti dal Sig. Prefetto di Bologna sui temi indicati dal Regolamento, dispiacente che una formalità regolamentare non acconsenta di premiare quelle presentate dal Moroni (eseguite in silografia nelle dimensioni effettive di una cartolina), ha deciso di non assegnare alcun premio e di invitare la Presidenza della Società del Francia a volere sottomettere al Prefetto il desiderio della Giurìa stessa, e cioè che al Moroni sia affidato il compimento della serie delle cartoline, le quali, così per la nobiltà della concezione come per l'artistica esecuzione rilevate da quelle già esposte, riusciranno degnamente allo scopo per cui furono chieste e saranno meritevoli di un compenso equivalente alla somma dei premi stanziati.

La Giurìa: Vittorio Pica — Adolfo De Carolis — Alfredo Baruffi.

LA NOSTRA TRICROMIA.

La tricromia che adorna questo numero di Gennaio dell'*Emporium* riproduce il quadro di Giuseppe Fiammingo: *Notturno.* Per una svista, cui qui crediamo doveroso riparare, esso è stato inserito nell'*Almanacco artistico illustrato 1918* dell'Istituto Italiano d'arti grafiche con l'erronea attribuzione a Dante Comelli e sotto il titolo pure erroneo: *Il canto dell'urogallo.*

NECROLOGIO.

È morto in questi ultimi mesi **Edgar Degas,** che nella schiera degli impressionisti francesi o, come meglio dovrebbesi dire, degli audaci novatori della pittura sullo scorcio del secolo XIX, è certo una delle personalità più interessanti, più caratteristiche e più originali. Vittorio Pica, in uno dei suoi pregevoli profili di artisti contemporanei che ebbe a tracciare per l'*Emporium* (Vol. XXVI, pag. 405 e segg.), ne ha messo in luce i meriti artistici, la tecnica sicura nella nervosa e personalissima efficacia evocativa, ne ha illustrato l'opera abbondante.

IN BIBLIOTECA.

Evasio Comello — *Matelda:* nota dantesca - Sarno, Tip. Fischetti, 1917.

Emilio Ciuffa — *Racconto di guerra:* vecchio stile di un capitano (settembre 1917) — Roma, Tip. Laziale, 1917.

Gabriel Faure — *De l'autre côté des Alpes* — Paris, Perrin, 1917.

— *Paysages de guerre* — Paris, Perrin, 1917.

 — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

E. DEL NERI: TOSATURA DI PECORE NELLA CAMPAGNA ROMANA (OLIO, 1916).

ROMA, GALLERIA MUNICIPALE.

EMPORIUM

VOL. XLVII. FEBBRAIO 1918 N. 278

ARTISTI CONTEMPORANEI: EDOARDO DEL NERI.

COME una verde pianta fiorente fra le ruine di un antico monumento, così è nata in Roma la pittura naturalista di Edoardo Del Neri. Quale seme portato dal vento egli vi fu spinto dal gran movimento della guerra europea. In Gorizia, sua città natìa, operosamente viveva ardendo in sogni d'arte, quando la dichiarazione di guerra dell'Austria alla Serbia lo destò. Per lui irredento suonava l'ora di pagare il tributo della servitù: cingere il ferro straniero e militare per quello stato che fonda la sua esistenza sulla negazione d'ogni principio di nazionalità. Anelante di libertà, seppe eludere la vigilanza della polizia; e cercò riparo in Roma con quella avidità come gli antichi suoi padri veneti, cacciati innanzi da Attila, avevan cercato salvezza sulle lagune.

E. DEL NERI: PASTORE IN PREGHIERA (OLIO, 1917).

Il suo desiderio di venire in Italia si appagava così in modo avventuroso. Veniva non come uno spirito colto, che cerca la città del suo pensiero; ma come un barbaro violento che entrando nella città santa si ammansa e si fa adorante.

Nulla del suo temperamento istintivo la cultura gli ha cancellato. Di stupende forme atletiche, irraggia da tutto l'aspetto sanità e forza lieta: dalla persona grande, dal volto tumido, dallo sguardo penetrante, dalla parola veloce. E' lieto senza causa, per disposizione di natura, per gioia pura della vita. Arguto senza malizia, violento senza malanimo, ardente, costante, infaticabile, sembra personificare la giovinezza.

Tutta la sua vita passata non era stata che un solo tumulto dell'animo, dal quale ancora non era nato un particolare atteggiamento. Possedendo l'istinto dell'arte quasi per eredità spirituale, essendo il padre pittore figlio di pittore, tre elementi avevan composto questo suo primo periodo indistinto: il padre, la scuola, la natura.

Ma il padre, pittore mediocre, impersonale, accademico, con fare dolce, morbido, superficiale, intento a figure di santi e a pale di altare, non poteva essere maestro al figliuolo selvaggio. Pure gli apprese utili cognizioni tecniche; e con gli esperti consigli, spesso aiutandolo a cogliere qualche segreto delle cose, riusciva talora a fargli balenare dentro certe intuizioni di verità lontane, che di poi il discepolo saprà fermare con occhio sicuro.

1. DEL NERI: BASILICA DI S. SABA A ROMA (OLIO, 1915).

Neppure la scuola insegnò nulla alla intimità dell'anima di Edoardo Del Neri. Frequentò in Gorizia le scuole tecniche e l'istituto tecnico; ne ottenne la licenza; ma non alcun avviamento professionale. Prevalendo la sua tendenza maggiore, si recò quindi, nel 1908, a Vienna, ove studiò per cinque anni nell'Accademia di belle arti. Il vasto elegante splendore moderno di quella metropoli non ebbe influenza su di lui. Come qualunque buono scolaro, non vi apprese che la grammatica dell'arte: disegno, pittura e grafica. Fuori della scuola invece, nella vita, egli, erculeo giovinastro chiassoso, ebbro della

sua stessa forza vitale, come d'uno spirito dionisiaco, cercava quietamente la compagnia di giovani ungheresi e orientali, attratto da un certo senso di semplicità e di mistero che gliene veniva.

Vivevano sempre nella sua mente, avvolti di luminoso splendore, i panorami di Gorizia e del suo Friùli; e fu felice di farvi ritorno dopo aver compiuto gli studi accademici. La natura era la voce sua più intima, che lo traeva a contemplare la vastità chiara dei campi e del cielo. Giace Gorizia in una ampia dolce verde conca, bagnata dall' Isonzo e coronata di colli, vera immagine di città simboleggiata da una gloriosa testa muliebre cinta d'una corona di torri: monte Santo, S. Gabriele, S. Daniele, Carso, Sabotino, Podgora, nomi resi memorabili dalla guerra italiana, sono le alture che le chiudono da ogni parte l'orizzonte, le quali hanno tutte le bellezze e tutti gli orrori della natura in mille aspetti, dalla foresta al deserto. In questi luoghi vagava l' artista chiedendo ispirazione alla città e alla campagna, all' alto castello degli antichi conti, alle ammirevoli fontane, all'antica cattedrale, al santuario di monte Santo, al convento dei francescani di Castagnavizza su la bella collina, ovunque ritraendo paesaggi e contadini.

E. DEL NERI: RITRATTO DEL DOTT. SAUTTER (OLIO, 1916).

Lungamente studiò la vita semplice del Friùli in tante pitture, acqueforti e xilografie, con l'anima tumultuante intorno alle immagini da lui stesso create, senza che peraltro il suo pensiero si riposasse mai pienamente sul lavoro compiuto. Fra l' obbietto contemplato e il lavoro restava qualche cosa di non detto. L' espressione estetica non era completa; e si tormentava nel desiderio della compiutezza non raggiunta. In tante cose notevoli per buone qualità, ancora non perveniva ad uscire da sè stesso per versarsi

tutto nella propria creazione dandole l'impronta della personalità.

Quasi per scontentezza si diede a viaggiare. E fu un breve periodo. Visitata Monaco di Baviera e ridisceso quindi nel Veneto, aveva mirato gli splendori di Vicenza e di Venezia, quando, destatosi l'incendio della guerra europea, sottraendosi alle insidie della polizia austriaca, fuggì da Gorizia per venire, attraverso Bologna e Firenze, a Roma. Era l'autunno del 1914; ed era giovane di 24 anni.

E. DEL NERI: L'ARRIVO DEI BÙTTERI (OLIO, 1916).

* * *

La grandezza di Roma dalle sue mura si spande intorno su la deserta campagna, ove la vita agreste accanto alle ruine è piena d'un senso poetico, quasi religioso. La vasta pianura disabitata, cui fan guardia le solitarie torri dirute; i rari armenti pascolanti fra i ruderi degli acquedotti, delle ville, delle tombe; la maremma interminata coi bufali selvaggi e i selvaggi cavalli; le profumate pinete e i sacri boschi di castagni; i paeselli sul culmine dei colli appollaiati intorno alle rocche; i villaggi di capanne e la vita dei pastori; i grandi azzurri specchi dei laghi e le ville signorili; i pini, i cipressi e gli allori che ricorrono come romano ornamento in ogni bel luogo: qui Edoardo Del Neri si sentì infiammare di una esaltazione nuova, come il guerriero che palleggi l'asta prima di combattere. Qui il suo amore della natura gli parla un linguaggio nuovo; e lo trae per lunghi giorni nei silenzi degli abituri a far la sua vita uguale a quella dei contadini. Qui per la prima volta sentì la materia non più sorda alle intenzioni dell'arte; e tracciò intorno a sè il circolo del suo dominio.

Superato un breve periodo d'incertezza, avendo usato per un anno la tecnica divisionista, come testimonia il quadro *Basilica di S. Saba*, finalmente forme e colori escono dal suo pennello obbedienti, con un certo carattere comune

pur nella loro varietà, attestando l'unica volontà creatrice.

Dopo tanti studi condotti con febbrile ardore, diede la prima prova del grado di equilibrio cui era pervenuto col quadro *Tosatura di pecore nella campagna romana* presentato nel 1916 nella esposizione della Secessione in Roma.

Già aveva esposto a Monaco di Baviera e a Vienna nel 1910; e di poi a Venezia nel 1914, acqueforti e xilografie, ritratti e paesaggi; tutti documenti di un periodo di assorbimento, di conquiste tecniche, di osservazioni felici, nel quale l'animo si travaglia per ritrovare sè stesso. Ma in tali lavori, per più riguardi ammirati e pregevoli, la natura resta ancora natura, non creazione nuova; il nudo realismo soverchia ogni intento di trasfigurazione; siamo nel mondo fisico, non nel mondo severo dell'arte.

La *Tosatura di pecore* invece è un lavoro personale, ove il senso della composizione e quello della decorazione si contemperano in giusta misura. Tre pastori, curvi su tre pecore riverse, attendono colle cesoie all'opera, stretti in gruppo fra loro con le teste che, coperte da grossi cappelli di feltro, sembrano toccarsi, e i lunghi torsi robusti piegati su le gambe, ferme come tronconi in mezzo ai cumuli di lana. Più lontano una pecora, ritta, col muso in aria, in atto di timida rassegnazione, è spinta innanzi, come una vittima al sacrificio, da un altro pastore, che la tiene pel ginocchio, tenendo nell'altra mano le cesoie. Più lontano ancora, un quinto pastore seduto in atto di tosare; e quindi una fila di pecore dolcemente disposte, quasi come le simboliche pecore degli antichi musaici cristiani, dante a tutta l'opera un senso religiosamente decorativo.

E. DEL NERI: IL BÙTTERO (OLIO, 1917).

Questo quadro, molto ammirato, fu acquistato

dal Comune di Roma per la galleria d'arte moderna da formare.

Trovata la sua via, Del Neri la percorre con passo sicuro, liberandosi a poco a poco dall'uso di certi particolari narrativi per ottenere maggiore forza sintetica.

Indubbiamente, e nel suo primo lavoro rivelatore e in alcuni altri che presto lo seguono manca in tutti qualche cosa che vieta di arrivare ad una piena unità. Tali sono, per esempio, ergentisi sul prato verde nello sfondo del villaggio rosso e del cielo azzurro.

Ma, operando, la coscienza dell'artista si mostra via via più sicura, come nel bel quadro *Il bagno delle pecore*, ove la figura del pastore in primo piano quasi in centro grandeggia sull'armento nella larghezza della collina; e nell'altro *La moglie del vergaro*, una donna dal gran seno e dalle grandi vesti rigonfie che troneggia sorridendo fra due pini. E sembra raggiungere la

E. DEL NERI: LA MOGLIE DEL VERGARO (TEMPERA, 1917).

L'arrivo dei bùtteri: tre rustici cavalieri dalle lunghe aste fermi in mezzo alla piazza d'un villaggio, fiancheggiata dalla chiesuola, dalla casetta, dalla fontana, con sparsi nella vastità cani, asinelli, contadini e la fruttivendola dinanzi al suo banco e le donne con la conca in testa, che s'avanzano; e *I burini del Lazio*: una gran contadina dalle vesti a colori smaglianti, con un marmocchio in braccio e un altro che le sta attaccato alla gonnella, quasi simmetrica fra due contadini che guardano pensosi a terra, tutti maggiore maturità nelle ultime sue tele: *Àrdea*, *Pastore in preghiera*, *Il bùttero*. La prima è un luminoso panorama, ove il villaggio, un tempo capitale dei Rùtuli, dalle case saldate insieme come nel piombo incastonati i pezzi d'una vetrata medioevale, fiammeggia in una gloria di verde e d'azzurro.

Il *Pastore in preghiera* spira un senso solenne dalla figura dell'uomo inginocchiato nel centro, in atteggiamento raccolto, dominante nel vasto piano verde, biancheggiante di armenti, ornato

F. DEL NERE: IL BAGNO DELLE PECORE (OLIO, 1916).

F. DEL NERE: I BURINI DEL LAZIO (OLIO, 1916).

della chiesuola, vigilato dai cipressi, vaporando nell'orizzonte la chiostra dei monti.

Il *Bùttero* è una visione di forza fortemente espressa. Il cavaliere, dalla lunga asta obliqua in alto, che appare indurato in tutti gli ardori dell' estate e i rigori dell' inverno, da le spalle il cappotto in larghe pieghe scendente come un nobile ammanto fino alla staffa, impugnate le redini nella sinistra, posa su d' un cavallo maremmano asciutto immobile nero, staccandosi dal fondo bianco d'una torre simile a una statua equestre di bronzo; a fianco della torre due giovani pini uniscono le chiome come un portico arboreo; ed oltre gli intercolunni la distesa del mare.

Ingegno versatile nelle manifestazioni dell'arte, il Goriziano dà ancora prova della sua attività nei ritratti, nelle illustrazioni, nei disegni, improntando tutte le sue cose del suo fare obbiettivo e forte. Nei ritratti sembra che il suo amore della natura gli faccia preferire i tipi dei contadini e dei ragazzi all'aria aperta con sfondo di campagna; ma ha saputo anche trattare acconciamente i tipi della borghesia, muliebri e virili, come provano delle eleganti figure di signore e il bel ritratto del pubblicista A. Sautier.

Tanti disegni e studi di cose viste nel Friùli, in Austria, nel Veneto e nel Lazio attestano la sua indefessa operosità; la quale deriva non solo dallo studio del mondo esteriore, ma pure dal compenetrarsi nell' altrui intelletto per riuscire alla più bella formazione del libro. In più volumi infatti e in più riviste ha diffuso le sue immagini. Son sue le illustrazioni del *Friùli*, una raccolta di sonetti del compianto poeta triestino Riccardo Pittèri; e le illustrazioni di alcuni dei *Classici del ridere* dell'editore Formìggini. Così il pittore, il disegnatore, l' illustratore fanno in Edoardo Del Neri un solo artista.

E. DEL NERI: PORTATORI DI PANE A BAGNOREA (TEMPERA, 1917).

* * *

Il carattere che sommariamente appare dall'arte di Edoardo Del Neri è la natura vista con lo sguardo festoso della giovinezza; quindi la sua espressione è semplice, robusta, poetica. Pertanto tre elementi principali bisogna consi-

derare in quest'arte per intenderla pienamente: il panorama, la luce, la figura umana.

La composizione del panorama è data con larghezza di pennellature e solidità di disegno. I prati, i monti, le valli, tutte le varie parti del quadro sono preordinatamente divise in modo che ne risulti nell' insieme una definizione di forme quasi concretamente geometriche. E' come uno sforzo di scomporre la natura e di ricomporla in una realtà più compatta, più immediata, più primitiva: conservare alle cose la propria identità accrescendo il loro significato specifico; rendere l'albero, la roccia, la capanna più immediatamente evidenti; rendere la natura più natura. Fatica di sintesi la quale, se talora riesce a durezza, mira sempre a una visione elementare, ingenua e forte.

In siffatta natura naturata la luce è un diffuso fulgore che riveste di festa tutte le cose, dando ai prati ai monti alle case alle acque agli armenti una vita di sogno, come se da una lontana altezza l'occhio mirasse quel panorama sereno. In tale carattere di luminosità si afferma decisamente la origine veneta dell'autore.

In questo chiaro mondo la figura umana non è mai colta in atteggiamenti d'animo che dànno uno speciale carattere a certi momenti della vita; non nell'intenso dolore o nella viva gioia; non in situazioni di idillio o di comicità; ma in situazioni ordinarie e tranquille del giorno. E' un pellegrino che cammina, un bùttero che cavalca, un pastore che s'appoggia al bastone; una donna che porta un bambino, una cesta, una conca; gente che attende al lavoro dei campi, che dimora in piazza, che esce dalla chiesa. I tipi sono scelti nella campagna o nella provincia, in quei paeselli, ove i costumi si conservano ancora incorrotti dalla sedicente civiltà urbana. Altre classi sociali sono escluse perchè, straniere alla vita dei campi, guasterebbero l'austerità del panorama.

E. DEL NERI: GENTE DI POLI (TEMPERA, 1917).

Le figure agresti tranquille, pur essendo parte

della composizione, assumono spesso nel quadro un ufficio di decorazione lieta. Ora infatti la figura è posta sola nel centro, grandeggiando nel quadro simmetricamente diviso; ora sono più figure poste in modo che nel quadro risulti un certo ritmo armonioso fra le parti, ovvero quella vaghezza che gli antichi cercavano nello studio della prospettiva e nell' arte delle belle ordinanze.

La ricchezza di colore delle vesti concede a colmare il distacco reale che v'è fra la campagna e la città; e che la personalità dell'autore, tutta intenta alla natura, sia timida ad affacciarsi nel mondo convenzionale urbano. Ma dalla serietà della ricerca con la quale egli studia il tipo, si intravede la tendenza a un ideale di forma e di forza, cui si va avvicinando, per ricondursi a perfetta unità con l'espressione di tutta la sua opera.

Un carattere generale poi dell'arte di Edoardo

E. DEL NERI: EVA (OLIO, 1917).

Del Neri di spaziare nella sua voluttà del colore. Egli pare che voglia gareggiare con la natura nel rendere il rosso più rosso, l'azzurro più azzurro, il verde più verde. Ne risulta un contrasto, una festa, una gioia di colore, che fa ricordare a quel che si prova bambini quando si guarda il sole con un vetro prismatico.

Alle figure dei contadini sembrano opporsi i ritratti dei tipi borghesi; i quali sebbene trattati con un certo fare obbiettivo e vigoroso, pure son tali che non può dirsi del tutto che in essi si riconosca quello stesso spirito che crea i panorami. Pare quasi che non si possa

Del Neri è la semplicità elementare. Le sue figure in un certo modo rammentano quelle fatte dai ragazzi, quelle dei carretti siciliani, quelle dei primitivi, dei bizantini, degli orientali, qualche cosa di lontano e di strano, ov'è una semplicità ingenua e insieme un senso fantastico. Ma tra questa semplicità e quella infantile passa la stessa differenza che sta fra l' ignorante che non sa di esser tale e l' uomo dotto che è cosciente della sua ignoranza. E' una semplicità cosciente, vagheggiata come ideale d'arte. E' la semplicità di un giovane, che, nel travaglio della sua sensibilità e del suo pensiero, vuole affer-

rare tutto il suo spirito nel proprio pugno per dare di sè la più compiuta immagine in un'opera di sintesi.

Quindi apparentemente sembra facile il raffronto fra il Goriziano e gl'impressionisti francesi per la elementarità delle figure; o ancora fra lui e certi pittori moderni ungheresi o spagnuoli per certe qualità di secchezza di disegno e di forza strana. Raffronti in parte esteriori, in parte dovuti ad una certa parentela d' anima; ma sempre impossibili a dare la figura dell'artista che, essendo in sè una compiuta personalità, esclude da sè l'influenza di qualsiasi altro spirito.

Come ogni artista egli ha quel suo carattere per suo ideale interiore. La natura che egli esprime, la vita dei campi che egli dipinge, il mondo dei suoi quadri sebbene ispirato da sensazioni voluttuose, da osservazioni coscienti, da ricerche laboriose, pure quel mondo non è dato dalla sola contemplazione della natura, ma da una profonda contemplazione del proprio spirito, ove la natura cessa di essere fisica per divenire visione poetica.

E' questa l' arte di Edoardo Del Neri: fondere gli elementi empirici della sensazione in una visione superiore per riuscire alla poesia della natura.

IGNAZIO SCATURRO.

NOTA. - Il Bollettino d' Arte del Ministero della P. I. (anno XI, fasc. V-VII, maggio-luglio 1917, a pag. 49 della Cronaca delle Belle Arti) annunzia che alla Mostra del bianco e nero della Società Francesco Francia di Bologna sono state acquistate parecchie incisioni di Edoardo Del Neri per la Galleria Nazionale d' arte moderna.

E. DEL NERI: PESCATORI DI GRADO (XILOGRAFIA, 1913).

PORTALI, LOGGIE E BALCONATE A VICENZA.

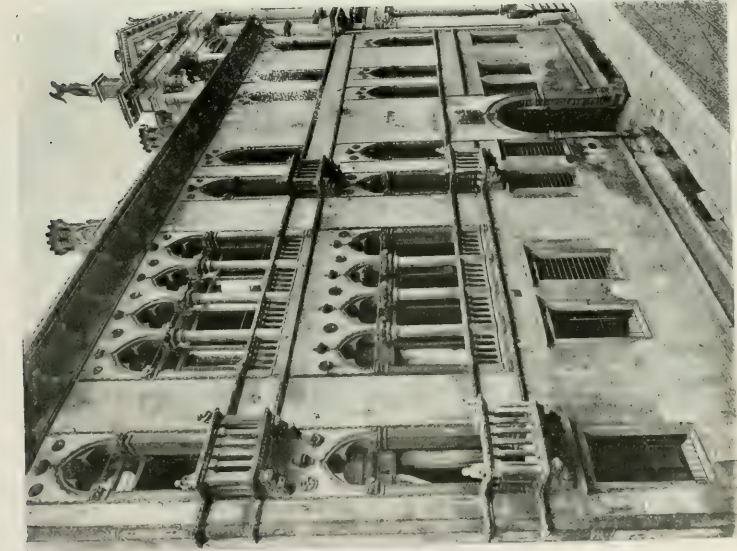
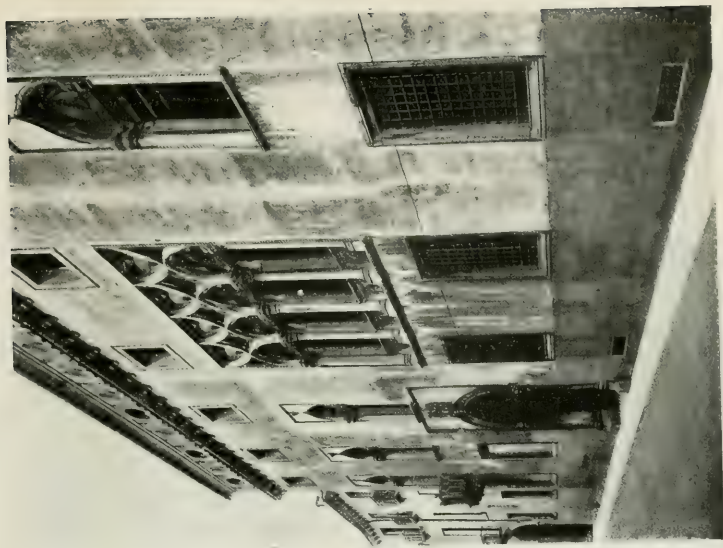
La graziosa città veneta, che si estende ai piedi dei Monti Berici, come in una conca di verzura, e si dispiega con le propaggini dei suoi fabbricati in mezzo ad una ridente pianura, tutta alberata e coltivata come a giardino, potrebbe essere ben chiamata la città delle eleganze architettoniche più squisite, poichè in essa le magnificenze palladiane, fatte di archi maestosi e di colonnati superbi, si disposano alla grazia delle case gotiche dalle ogive snelle e dai marmorei veroni.

Le sue vie principali si snodano fra case eleganti e palazzi superbi, dove lo stile classico, di tipo romano, grandioso, poderoso, maestosissimo, si alterna al dolce stile gotico veneziano, tutto leggiadria e snellezza, così che l'occhio del visitatore passa dai colonnati, dalle loggie, dalle robuste metope palladiane, istoriate di fregi ornamentali, alle marmoree fenestre ogivali, alle esili colonnine delle balconate gotiche, ai portali a sesto acuto. Questi sono fasciati di esili elegantissimi bassorilievi, che corrono tutto all'ingiro della porta come per dare un saluto di bellezza alla persona entrante, e paiono lavorati con la minuta diligentissima cura, con cui un orafo fregia un suo lavoro di oreficeria. Palladio ha voluto invece che nella sua nativa Vicenza l'antica grazia dello stile ogivale fosse irrobustita dalle solide linee di uno stile massiccio, e i nostri padri profusero tesori nella costruzione delle loro dimore, affinchè i nepoti fossero maggiormente radicati al suolo di nascita per virtù e forza della bella casa, della amatissima casa, della avita casa, entro cui le loro generazioni dovevano succedersi a cuocere il loro pane e a riscaldare il loro cuore.

INGRESSO DEL PALAZZO PORTO.

(Fot. Alinari).

Questo amore per la bella casa, fiorito da un innato sentimento estetico, ha disseminato Vicenza di costruzioni meravigliose, non solo nelle sue vie principali, ma anche nelle strade più modeste, dove di tanto in tanto s' incontrano fra umili edifici di tinta uniforme e di povere linee, bifore e trifore graziose, e ogive eleganti, e loggie classiche, e portali scolpiti, e colonne superbe. Chi si aggira per le vie vicentine riceve subito la impressione di trovarsi in uno di quei centri, sparsi qua e là fra i popoli più progrediti nella civiltà, i quali con termine scientifico potrebbero essere definiti focolari endemici di gusto raffinato, tanto è tradizionale in essi il desiderio di bellezza, tanto in essi è innato e duraturo attraverso i secoli il sentimento estetico. Di tale aspirazione verso il bello cotesti piccoli centri serbano l'impronta in quasi tutto ciò che li costituisce, dalla casa alla chiesa, dalle piazze alle torri, dai campanili alle loggie, dalle colonne alle metope, dalle balconate ai portali, come se su tutto quello, su cui è passata la mano dei suoi uomini, fosse passata la dea bellezza. Ogni età vi ha stampato la sua orma, ogni generazione vi ha tracciato il suo sogno d' arte, ogni aspirazione collettiva vi ha scritto il suo pensiero e disegnato il suo canone estetico, così da trasformare il piccolo centro abitato in una città di squisite eleganze, dove la bellezza architettonica delle costruzioni si accoppia alla meraviglia degli oggetti d'arte sparsi nelle case, nei musei, nelle chiese.

L' Italia nostra è piena di piccole e graziose città del silenzio, che dalle fosche età medievali all' epoca luminosa della rinascenza, fino all' epoca nostra, furono culla di artisti eletti e officine di deliziosissime opere d'arte. Percorrendo le loro contrade, non soverchiamente turbate

LA CA D'ORO, O PALAZZO DA SCHIO.

PALAZZO PORTO.

(Fot. Alinari).

dai rumori molteplici delle capitali, si legge la loro storia, quale la narrano fedelmente i loro monumenti, si apprendono i gusti e le tendenze artistiche delle generazioni che si succedettero, quali li indicano gli edifici superbi, e le umili case, e i grandiosi marmi scolpiti, e i modesti tabernacoli, e le torri, e le bifore sperdute fra case popolari, e le vestigia di affreschi sulle case gotiche.

Fra queste città è Vicenza, una graziosissima città, troppo bella per essere così poco nota e così poco visitata, e troppo modesta per farsi conoscere. Incastonata entro ad un monile di smeraldo, quasi sprofondata ai piedi di ridenti pittoresche colline digradanti, sulle rive di due lenti fiumi, con lo sfondo azzurrognolo delle prealpi lontane, essa pare destinata anche dalla bellezza topografica ad essere un ambiente favorevole alla ispirazione e al desiderio di bellezza. Certi suoi scorci panoramici e certi suoi angoli prospettici ricordano i paesaggi prettamente vicentini, con cui Bartolomeo Montagna innamorato di queste verdeggianti colline da presepio, che intessono una corona di musco intorno alla città illustrava gli sfondi delle sue mirifiche tele, allora quando dietro le figure dei suoi santi pingeva piani verdeggianti e case cittadine presso un fiume o colline alberate sullo sfondo delle Alpi, o rocce fantastiche di trachite, quali si trovano nella catena di colline vulcaniche a mezzogiorno di Vicenza, e campanili e fabbricati e alberelli a pennacchio, e colline boscose, e la solita cerchia delle montagne lontane, quali si vedono in tutti i paesaggi dell'alto vicentino.

PALAZZO PORTO — LOGGIATO NEL CORTILE. (Fot. Alinari).

Sulle vie di Vicenza la divina arte di Palladio ha disseminato tesori di marmo, come la età di mezzo vi aveva profuso la gravità delle sue mura e dei suoi torrioni, e più tardi la grazia delle ogive e delle terrazze. Il quattrocento luminoso le ha largito la fastosità delle tele dipinte, destinate ad abbellire palazzi grandiosi e vaste pareti e altari superbi, allora quando una deliziosa scuola di dipintori, con a capo il Montagna, portava entro alle umili botteghe dei coloristi, e fissava sulla tela, i più bei giochi delle ombre e della luce, ad illustrare ancòne di santi e di martiri, per la gioia di tutto un popolo, sitibondo di ogni bellezza. Sete di ogni bellezza, da cui è fiorita la nota caratteristica dell'ingegno

SALA BERNARDA, AULA DEL CONSIGLIO COMUNALE.

(Fot. Alinari).

PORTA DELL' ORATORIO DI S. CRISTOFORO.

veneto, la versatilità, la quale ha impedito che le estrinsecazioni artistiche della sua gente fossero circoscritte ad un unico modulo di estetica, ma volle che in tutti i campi dell'arte essi cimentassero le loro forze, e divenissero maestri, dalla poesia ricamata sui marmi a quella distesa sulla tela, a quella musicata sul ritmo delle parole. Sete di bellezza, che ha creato un popolo giocondo ed arguto, amante della vita gaia e della parlata burlesca, del pettegolezzo e della beffa, un popolo ilare e sollazzevole, il quale anche in mezzo alle volgarità dei tempi affaristici ha saputo conservare intatta la gaia freschezza di quell' anima antica, che dava il suo

PALAZZO BRASCHI.

(Fot. Alinari).

oro per costruire basiliche e per affrescare case gotiche; allora quando si chiamavano i maestri del pennello ad istoriare pareti e soffitti, quasi per continuare entro alle mura domestiche le opere di bellezza della natura circostante, quasi perchè anche entro alla casa l'occhio continuasse della natura e dell'arte, che a noi vicentini continuamente sorride — sia quando ci aggiriamo per i tortuosi sentieri dei nostri colli, sia quando, a traverso gli occhi, beviamo il bello sparso a profusione nelle vie, negli edifizi, nelle chiese — è certamente per questa duplice gloria della

CASA PORTO, ORA BERTOLINI. (Fot. Alinari).

a godere di quelle luminosità e di quel trionfo di colori, che si godono nell'aperta pianura vicentina, di ciò che Leonardo chiamava il lume universale dell'aria in campagna. Al sorriso della natura i nostri antenati, esteti di razza, volevano corrispondesse il sorriso dell'arte, e la loro vita passava così ellenicamente gioconda e serena fra due cose belle ed eterne, l'arte e la natura.

Ed è certamente per questa duplice gloria natura e dell' arte, che la mia città vide fiorire quasi in ogni tempo spiriti eletti. Da Giangiorgio Trissino al Palladio, al Pigafetta, al Fusinieri, al Belli — famosissimo incisore di pietre dure —, al Montagna, al Marescalco, allo Speranza, al Battista da Vicenza, al poeta Cabianca, Vicenza fu sempre culla di artisti, a cui le bellezze naturali del luogo furono sorgente di letizia dello spirito e ispiratrici di concezioni leggiadre. E

pur ieri, mentre si spegnevano le ultime note del classico canto di Giacomo Zanella — entro al cui verso leggiadro mormorano le scorrenti acque dell'Astichello — sorgeva radiosa sull'orizzonte letterario la figura cavalleresca del mio illustre amico Antonio Fogazzaro, e per le terre d'Italia si diffondevano rapidamente e avidamente venivano lette le pagine fosforescenti di un altro mio illustre amico, Paolo Lioy. « Morte per sempre ha chiuso le care labbra ».

* * *

Come dissi più sopra, in questa artistica città del raccoglimento e del silenzio, accanto al trionfo delle più pure linee dell'architettura palladiana, tra un fulgore di colonnati superbi e di loggie maestose, fioriscono le ogive leggiadre, e le bifore snelle, e le colonnine sottili come giunchi, e i veroni infiorati come marmorei nidi pensili, delle case gotiche.

CASA GARZADORI, ORA CAOLA.

Accanto alla imponenza grandiosa e severa degli edifizi classici sparsi a dovizia su quasi tutte le vie di Vicenza, e alla fuga maestosa delle gigantesche colonne palladiane, e alla severa signorilità dei massicci capitelli romani e delle metope scolpite, le leggiadre case dell'antico stile assumono grazia e civetteria di fantastiche costruzioni orientali. Quasi si direbbero costruite per essere vedute solamente di notte, donna Laldomine, fatevi al verone, tutta vestita d'argento, a udire l'ultima ballata d'amore... ».

Mentre negli edifizi palladiani, foggiati sull'antico stile romano, predominano la forza, la maestà, quasi direi la potenza marmorea dei colonnati giganteschi, degli archi colossali, dei vôlti imponenti, nelle case gotiche prevale la grazia. Palladio aveva ereditato da Roma antica quello speciale sentimento estetico, che voleva che l'e-

PROSPETTIVA DELLA SCENA NEL TEATRO OLIMPICO. (Fot. Alinari).

sotto la luna bianca, che ne screzia i marmi di pennellate d'argento, e le circonfonde di un'atmosfera fantastica e melanconicamente pensosa. Si è costretti a pensare che cotesti marmorei nidi del sogno siano stati eretti per servire di sfondo a poetiche leggende, e dinanzi ad essi, nel silenzio notturno della via, si sogna di vedere apparire sullo sfondo nero della ogiva una diafana evanescente figura femminea, e pare di sentire il suono sommesso di un liuto, il soffio d'un bacio, il bisbiglio d'un colloquio. « O Madifizio fosse una affermazione di grandiosità. Come il genio romano — prevalentemente architettonico e scultorio — aveva sentito « che la fierezza e l' ambizione latina si affermavano meglio su un marmo che su una pittura », così Palladio aveva sentito che la leggiadrìa della ogiva non s'imponeva quanto la poderosa maestà dei marmi. Come i Romani nei loro edifici avevano lavorato per la eternità, così Palladio aveva voluto che le sue costruzioni, simili a rocche maestose e massiccie, sembrassero esse pure

LOGGIA DEL CAPITANIO, ORA DEL MUNICIPIO.

(Fot. dell'Emilia).

destinate ad eternare la potenza delle armi e del genio della sua razza. Esse sembrano edificate per dare ricetto ad un popolo di grandi signori e di dominatori. Nella robustezza regale della costruzione pare si rifletta tutta la vigorìa del popolo costruttore. Nelle linee robuste e grandiose si legge come una espressione di fastosità e di comando.

Nelle case gotiche invece la nota predominante è la leggiadrìa, una leggiadrìa nè fastosa nè esuberante, ma aggraziata di particolari, la quale dà una maggiore idea di intimità e di raccoglimento. Esse sembrano palazzi incantati costruiti per corti d'amore, dove dame e cavalieri vivano mollemente fantasticando e novellando fra madrigali di trovatori e canti di poeti.

Nelle linee purissime degli edifizi palladiani vi è qualche cosa di romanamente fiero, di studiatamente severo e grave, quasi direi una pesantezza voluta, una statica massiccia, che dà una idea di incrollabilità. Vi è uno sprezzo di ogni eleganza civettuola, e uno sdegno di ogni graziosa snellezza e di ogni raffinata leggiadrìa. In questi edifici domina il gigantismo, e ogni loro particolare è una mole grandiosa. Essi sono come tanti monumenti maestosi, che sembrano eretti per la gloria e per la vittoria, e si innalzano al cielo come blocchi di granito, come dolomiti architettoniche uscite dalla fragile mano dell'uomo ad eternare il tempo che fu.

Le case gotiche al contrario, così snelle, così eleganti, così agili, così liete di marmorei ricami, sembrano nidi costruiti dalle mani d'una fata per l'amore e per la intimità. Sembrano esse stesse un sorriso se il sole le indora di una luce bionda, e sembrano un sogno se la notte le avvolge di fantastiche ombre. La linea in esse è voluttuosa e carezzevole, come è voluttuoso e civettuolo il verone pensile, così pronubo a colloqui notturni. La ogiva, le bifore, e le trifore sono snelle, acute, slanciate, come è snello e saltellante il ritmo di un sirventese. Le balaustrate, con le loro sottili e fitte colonnine, con il gattino di marmo o con il vaso di fiori ad un angolo, sono esse stesse un madrigale, se servono di contorno ad una leggiadra figura fem-

PALAZZO BONIN, GIÀ THIENE — CORTILE. (Fot. Alinari).

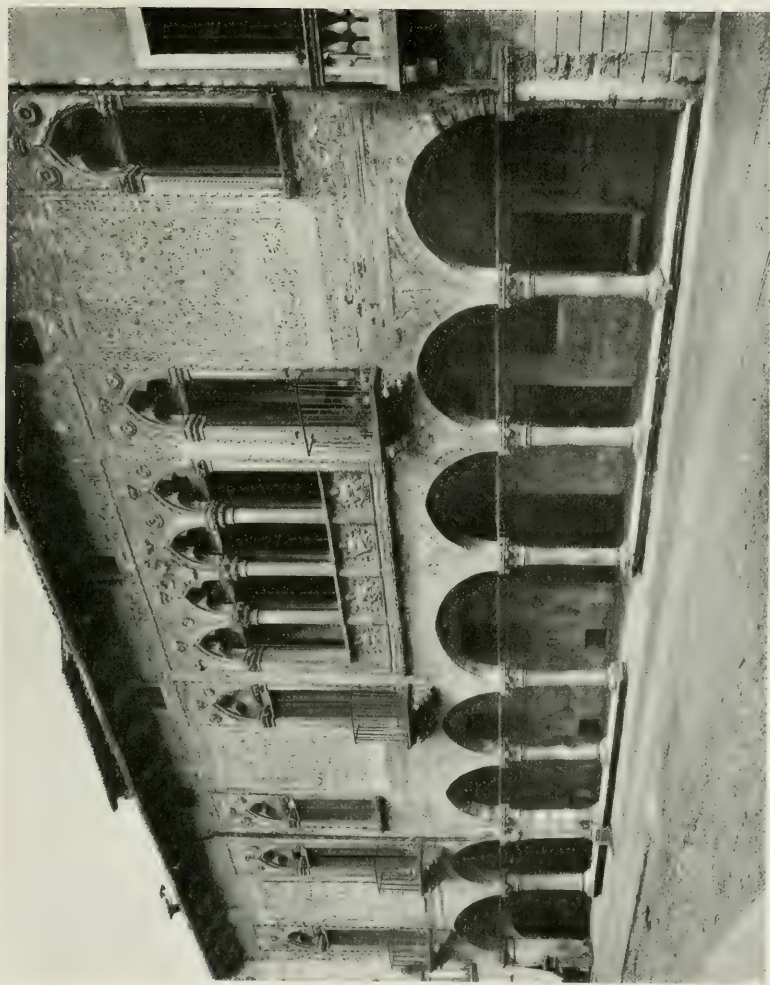
PALAZZO PORTO, ORA COLLEONI – PARTE POSTERIORE. (Fot. Alinari).

BASILICA PALLADIANA – LOGGIA AL PRIMO PIANO. (Fot. Alinari).

minea. Le loggie paiono come animate da un soffio di eterna poesia, e cotesta poesia della linea canta il suo inno con i mille riflessi della luce sulle minute cristallizzazioni del marmo e sulle venature verdastre, rossigne, e grigie, che il tempo sopra vi distese. Dalla mirabile armonia delle singole parti architettoniche si eleva una lirica ad un ideale di bellezza, che la mente di un poeta ha saputo materializzare nel marmo, e circoscrivere di pietre lavorate e di pitture murali, affine di proteggere da sguardi indiscreti quell' asilo di pace, di gioie, e di dolori, che è la casa dell' uomo. Gli steli stessi delle gracili esili colonnine pare ascendano ai trifogli e ai quadrifogli della ogiva in uno slancio ascensionale verso il cielo. E questo desiderio di luce e di altezza pare che animi tutta la bella casa, dai fiorami dei modiglioni alle cordonate serpeggianti a spirale verso l'alto come convolvoli, ai bassorilievi dei piedritti a grappoli e a viticci. Fiorami, convolvoli, grappoli, e viticci, che donano all' edificio come un soffio di cosa viva, così che l' edificio pare fiorisca su dalla terra come un gigantesco essere vegetale, che la terra alimenta dei suoi succhi e il cielo vivifica della sua luce.

PORTONE DEL PALAZZO THIENE, ORA BANCA POPOLARE. (Fot. Alinari).

* * *

Fiorito dal romantico medievale — quando in ogni anima umana vibrava forte il sentimento

CASA REGAÙ, ORA DEI DORMITORI ECONOMICI. (Fot. Alinari).

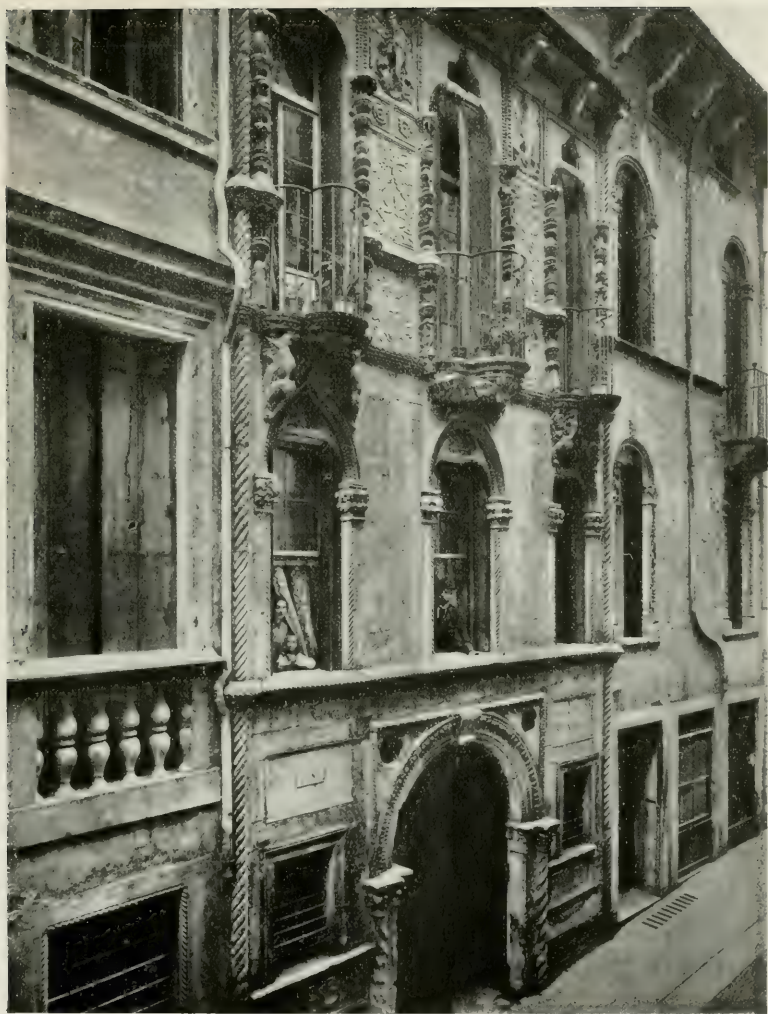
della cavalleria, e nell' aria palpitavano i canti appassionati dei trovatori provenzali — lo stile gotico è l'unico stile veramente nuovo dall'epoca romana in poi. Nel duello secolare con lo stile classico, malgrado la sua inferiorità rispetto a questo, e malgrado la esilità della forma e la taccia di barbarismo, lo stile gotico potè sopravvivere per quella forza, che viene dalla bellezza, e per la potenza suggestiva della grazia e della eleganza, che seduce, e che seducendo, s' impone; grazia ed eleganza, che costituiscono la bella caratteristica dello stile gotico veneziano,

Quale fu l'artefice raffinato che disegnò sulla carta le tante case gotiche, che ingemmano le vie di Vicenza? Forse fu quel maestro Leonardo, che incastonò il lucido serpeggiamento del *Canalazzo* di Venezia fra le trine marmoree dei palazzi gotici? La storia non segnò nel libro degli immortali il nome di cotesti poeti dell'architettura, nè essi si curarono di tramandarlo ai posteri incidendolo sulle pietre di loro costruzione. Come il manovale carducciano, essi si accontentavano di fabbricare lo strale d'oro, e di slanciarlo in contro al sole.

LUNETTA DELLA PORTA MAGGIORE DEL TEMPIO DI S. LORENZO. (Fot. Alinari).

e che non s'incontrano così manifeste e spiccate nello stile nordico, soverchiamente angoloso, e puntuto, e ispido, talvolta quasi spinoso.

La fioritura cinquecentistica dello stile classico e il fascino esercitato dalle divine opere di Palladio non ebbero forza di infrangere il delicato trifoglio intessuto nella esile ogiva, e così potè sorgere a Vicenza accanto alla leggiadra *Cà d'Oro* di Da Schio la mole maestosa della *Basilica* di Palladio. E la linea romanamente classica della *Loggia del Capitaniato* potè disposarsi a quella esile e stravagante del gotico bizantino di *Casa Pigafetta*.

E' certo che il genio artistico fiorì rigoglioso in Vicenza sotto le grandi ali della sapiente Serenissima, e che fu in quella epoca di lusso e di fasto che sorsero le magnifiche e sontuose case di stile romanico, lombardesco, e gotico veneziano, preparandosi così un ambiente magnifico e signorile al genio classico che dopo il millecinquecento doveva risorgere meravigliosamente con il vicentino Palladio. Tutte le deliziosissime case gotiche costruite in Vicenza datano dal secolo decimoterzo al quindicesimo. Il genio di Andrea Palladio, fiorito in questo ambiente che tanto risentiva dell' architettura

CASA PIGAFETTA.

(Fot. Vinari).

veneziana, già stretta in relazione con l'oriente, reagì contro il così detto stile barbarico, che importava capitelli e piedritti sovrabbondanti di foglie, di fiori, di grappoli, tutto azzimato di colonnine a fascio, di trafori acuti, di formelle trilobate, di aperture a giorno, di nervature e di archi a sesto acuto. Andrea s'impose con il profilo severo e con le gagliarde modanature degli edifici rigorosamente foggiati sulle classiche regole dell' architettura greco-romana. Da allora il classicismo tenne incontrastato l'impero in ogni campo dell'arte, offuscando anche le meraviglie di quell' arte romanica, che pure tanto aveva contribuito in Vicenza all' avvento del rinascimento. La falsa credenza poi che lo stile ogivale fosse d'importazione barbarica destò negli animi la febbre di rivendicare il passato con la rinascita d'un'arte prettamente nazionale. Così accanto ad ogive, a bifore, a trifore, a portali a sesto acuto sorsero trionfanti, grandiosi, regali gli edifici palladiani dai colonnati superbi e dalle loggie maestose. La grandiosità e la signorilità da un lato, l'eleganza e la grazia dall'altro. Due tendenze diverse, due orientamenti opposti, due scuole agli antipodi, ma due bellezze di stile, due meravigliosi sogni d'arte, due estetiche divine.

PALAZZO CHIERICATI, ORA MUSEO CIVICO — INTERNO. (Fot. Alinari).

Le due scuole volevano che la dimora dell'uomo fosse racchiusa entro un rivestimento di squisite eleganze, e che guardando la facciata

esterna delle case e dei palazzi, l'uomo pregustasse la dolce poesia delle parti interne. Per tale ragione la letizia della policromia veniva dispiegata sulle pareti murali delle case gotiche in tutte quelle parti che non erano rivestite di ogive, di trafori, e di fregi, così come fra le ampie balconate palladiane e lungo le metope si innestavano decorazioni ornamentali di fiori, di rami, di armi, di frutta. Fra gli arabeschi delle ogive si offrivano allo sguardo sfondi dorati di paesaggi, di marine, e figure. Colonne e capitelli cesellati nel marmo donavano bellezza e imponenza agli edifici di Andrea.

PALAZZO PORTO, POI BIBLIOTECA DEL SEMINARIO. (Fot. Alinari).

Il sentimento di intima eleganza, che aveva informato la costruzione delle case gotiche, si sbizzarriva lietamente sulle balconate elegantis-

sime, le cui balaustrate, in alcune case — come nella *Cà d'Oro* di Da Schio —, si protendono largamente all'esterno come piccole terrazze pensili. Un gattino o una scimmietta di marmo o un vaso di fiori posato ad un angolo del poggiolo dovevano mettere la nota della comicità o della poesia nel piccolo luogo di ritrovo familiare. Loggie maestose ed ampie balaustrate e colonne poderose sono le note fondamentali delle costruzioni palladiane, destinate a dare all'edificio una impronta di grandezza, di signorilità e di vastità. Entro alle vaste sale e alle loggie grandiose il padrone della casa doveva potere spaziare liberamente come un sovrano in una reggia o un duce in un campo. Dalla ba conata grandiosa egli doveva guardare sul strada come da un trono.

Nelle vie di Vicenza le due diverse magni cenze architettoniche si susseguono, si alte quasi direi si completano, come nella bel *Via Porti,* che è una sequela di edifici pal e ogivali, e che basterebbe da sola per cenza venisse chiamata la città delle architettoniche più squisite.

Non a torto Guicciardini chiamava città « superbissima di pompa illustre e magnifiche e ricche case ».

GIOVANNI FRANC

BATTENTE DELLA PORTA DEL PALAZZO LOSCHI, ORA ZILERI-DAL VERME.
(Fot. dell'Emilia).

CARTELLONE
DELL'ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE DI BERGAMO

LA FISIO-PSICOLOGIA DELLA VISIONE E IL PITTORE *.

Mi par di vederlo ancora, all'angolo della « Secchia », il professor Chiaffredo Hugues, l'asceta laico nutrito di sole idee, il riconosciuto maestro di coloro che sapevano! Come gli saettavano i muscoli magri del volto e del collo, quando irrompeva contro l'ipotesi materialista di far derivare una capacità geniale dalla perfezione d'un senso o d'un apparecchio corporeo isolato! Sbatacchiava il cucchiaino nella tazza del caffè, quasi suonasse a martello per l'incendio, e gridava: « Ma « si smetta una buona volta da queste ìmpari « equazioni: orecchio e musica; occhio e pit- « tura. Il maggior cervello musicale appartenne « ad un sordo, eppoi la musica si gusta e si « crea più con le fibre della sensibilità interna « e del moto, che con le orecchie. Miliardi di « uomini, dall'arcavolo pitecàntropo a noi, han « posseduto occhi ottimamente costrutti ed una squisita percettibilità dei colori, e..., di Tiziani, ce ne fu uno solo. Un mal conformato organo della visione non ha impedito al Guercino, a Luca Giordano, a Latour di diventare « pittori eccellenti. Persino un dei più acuti « *visivi*, tra i poeti, Omero, era cieco ».

E nella concitazione del dire, non disdegnando la contorta violenza del paradosso, raccontava risultargli da una certa statistica che i più precisi calcolatori son quelli che non ci vedono. Oh, allora un giocondo indisciplinato dell'intellettuale Circolo spegnea la foga del buon Hugues giurando che, in America, nei grandi Istituti di carità per sordi o per ciechi — taluni di fabbrica artificiale come i fringuelli del ròccolo — s'era riusciti ad un felice allevamento di ammirati musicisti e di abilissimi ragionieri...!

Non meno eccessivi del mio vecchio idealista Hugues, furono, in opposta direzione, gli scienziati, che, allo scopo di scandagliare la base fisiologica di vocazioni e maestrìe pittoriche, si volsero unilateralmente ed esclusivamente alla funzione visiva, come se tutte le altre percezioni sensoriali, i meccanismi motorii, le strutture psichiche del sentimento e del pensiero, insieme ammontassero ad una somma di collaborazione trascurabile di fronte all'importanza massima ed unica dell'occhio.

Per tal concetto, semplice e discreto, non ci fu mai vero allarme neppure fra i filologi descrittori dell'arte; e qua e là alcuni accenni di competenti sulle facoltà visuali di questo o quell'artista, furono tollerati nella storia e nella critica, o accolti con circospetta curiosità.

Col « discentramento » di ogni attitudine nell'apparato ottico periferico andava di conserva la speciale considerazione del relativo centro nervoso nella corteccia cerebrale, cosicchè — per imparare da un sol caso — il preteso maggiore sviluppo delle circonvoluzioni visive, desunto dalle profonde bozze occipitali in Raffaello, spiegava, nel più plausibile de' modi, il mistero del suo genio [1].

Fra le esagerazioni dei « monorganicisti », e le altre, negatrici di ogni valore allo strumento specifico d'una determinata attività mentale, sia lecito occupare il posto di mezzo, che non pretendiamo sia quello della virtù; e si esamini il contributo del senso della vista alla creazione figurativa e ai caratteri di un'opera, colla diligenza a cui intenzionalmente s'è informata l'analisi delle altre sensibilità.

Le prime applicazioni dell'ottica biologica all'arte mossero da due tra i più profondi e rigidi fisiologi, Helmholtz e Brücke, contradittori terribili per quei miopi ed angusti tecnici degli odierni Laboratorii che le dileggiano, ignorandole, e che fanno coro con i gelosi dell'opposta sponda. Con quali parole riguardose — forse per gli esteti diffidenti che anche allora non mancavano — Hermann Helmholtz domandava venia di occuparsi di arti belle! Nell'esor-

* È un capitolo inedito (il VI°) del Saggio del Prof. M. L. Patrizi: *L'indirizzo antropologico (bio-psicologico) nella critica e storia dell' arte figurativa*, del quale ebbe anche ad occuparsi in quest'*Emporium* (Marzo 1917) il Prof. G. Franceschini con i *Nuovi orizzonti nella critica d'arte.*

Dei nove capitoli, apparsi o no altrove, si riportano la posizione e la denominazione, a miglior intendimento di quello che qui si pubblica: I, *Nuovi sentieri nella scienza dell' arte.* II, *Le sensazioni dell'artista: L'udito dei pittori.* III, *La sensibilità minore (tattile e muscolare) nell' emozione e nell'elaborazione artistica.* IV, *Le sensazioni umilissime (gusto ed olfatto) nella creazione dell' arte.* V, *Il senso cenestesico e gli autografi dell' umore nelle opere del pennello.* VI°, La fisio-psicologia della visione e il pittore. VII, *Dalle sensazioni ai movimenti: I figuratori-nati del moto e dell'azione.* VIII, *La tavolozza interna dell'artefice (I motività e sentimenti).* IX, *Intelletto e volontà in cervello artistico.*

Credesi opportuno di soggiungere, a chiarimento di taluni richiami nel testo, che l'*Indirizzo antropologico* ecc. costituirà l'*Introduzione* alla monografia, più volte annunziata, e di cui vennero già in luce Note preliminari e compiuti capitoli: *Un pittore criminale (il Caravaggio) - Biografia psico-fisiologica.* M. L. P.

[1] Per la critica di queste teorie unidimensionali della genialità sia lecito rimandare a: M. L. Patrizi, *Il problema dell'uomo geniale da ieri ad oggi.* Conferenza detta, per inaugurare l'anno didattico 1916-17 all'Università Popolare di Milano, il 6 novembre 1916.

dio delle memorabili conferenze « *Optisches über Malerei* » tenute a Berlino, a Düsseldorf, a Colonia, egli scrive: « Sono arrivato agli studi « artistici per un giro di strada poco battuto, « ossia per la fisiologia dei sensi, e, al confronto « di coloro, che da tempo conoscono e percor« rono il bel suolo dell'Arte, posso soltanto « paragonarmi al viandante, che fosse entrato « nel paese attraverso una montagna ripida e « sassosa, raggiungendo però alcuni punti di « vista che offrono dall'alto un buon panorama. « Se, pertanto, vi dò notizia di ciò che credo « d'avere scòrto, ciò avviene da mia parte colla « condizione di accogliere volontieri l'insegna« mento delle persone sperimentate ».

Ma sì Hermann Helmholtz che Ernst Brücke, trattando della prospettiva o del rilievo; delle ombre o della grandezza apparente degli oggetti; dei gradi di illuminazione *(Helligkeitstufen)* o della irradiazione; delle armonie o dei contrasti cromatici, veramente non ebbero di mira una particella del fattore antropologico nell'arte. Il loro cómpito deliberato si limitò a cogliere le conoscenze e le ignoranze, le intuizioni, le illusioni, le trasgressioni dei pittori rispetto a leggi ottiche fondamentali. Da quelle fini e precise indagini — taluna però antiveduta già da critici antichi — possono cavarsi dati utili all'apprezzamento dell'intelligenza del singolo artista, non i principii d'uno studio di relazioni tra l'uomo e l'opera.

Fu rilevato (Mengs) per esempio che Giorgione o Tiziano avevano intuito l'effetto del rosso « di avvicinare le cose », realtà che scientificamente si dimostra colla minor rifrangibilità dei raggi rossi e col più sensibile sforzo dell'occhio per portarli nel proprio fuoco, come se si trattasse di oggetti prossimi.

Si trovò (Brücke) che Leonardo, difficilmente uguagliabile per vigore, nettezza e sottigliezza di disegno, fu superato nel rendere la colorazione delle ombre, che in lui son torbide sovente e affumicate.

Il medesimo fisiologo dà merito al Rubens d'aver indovinato ed utilizzato il fenomeno della irradiazione dei colori vivaci, per cui una minuta superficie, tinta con essi su fondo scuro, si spande attenuandosi. I tocchi di cinabro nelle ombre rubensiane, a conveniente distanza, si allargano in un rosso bruno e imprimono ai riflessi il caratteristico tono caldo.

Il Beato Angelico e Rembrandt fecero una traduzione artisticamente libera (Helmholtz) delle leggi di gradazione delle luci ed ombre: questi la esagerò per ottenere un risentito rilievo, quegli e i seguaci la diminuirono per addolcire le ombre terrestri nella raffigurazione dei tèmi santi *(die irdischen Schatten in der Darstellungen heiliger Gegestände zu mildern)*.

In complesso dunque gli iniziatori della critica scientifica han recato a nostra conoscenza alcuni tratti ed alcuni atteggiamenti della mentalità degli artisti, una loro esperienza o un ragionamento, un'astuzia o un'inavvedutezza, un lampo d'ingegno o una sua ecclissi fugace; ma non intesero certo di rintracciare negli aspetti o nella maniera delle pitture il riverbero d'una conformazione eventualmente difettosa dell'organo visuale, d'una alterazione nei mezzi trasparenti o nella membrana nervea senziente (rétina). In quest'ultima direttiva, convergente con gli scopi dei nostri studî, hanno istituito ricerche, più che i fisiologi, i patologi specialisti dell'occhio.

Richiamandoci al fatto incontroverso che anomalie congenite di struttura, mutamenti sopravvenuti per età o per infermità nell'apparecchio esterno o nel centro nervoso visivo, possono mandare i loro riflessi nel prodotto estetico del soggetto, acconciamoci a seguire nello svolgimento un filo conduttore da pedanti; e, quasi in rapido riassunto elementare della fisio-patologia oftalmica, procediamo, nella disamina, dal polo anteriore lucido dell'occhio all'antipodo opaco, dai diafani corpi intermedii, che rifrangono i raggi luminosi, al concavo velo retinico sensitivo che riveste il segmento posteriore del globo ottico. Poscia dall'apparato della periferia si rimonterà a funzioni più specialmente cerebrali della visione; e su ciascuna tappa del cammino vedremo passare correnti d'influenza dagli elementi organici dell'occhio alle fattezze incorporee dell'opera bella.

* * *

Nel convenuto ordine d'esposizione primi si incontrano gli effetti grafici delle irregolarità di curvatura della cornea, la superficie umida e lucente che come vetro da orologio fa prominenza sul bianco della palla oculare. Una differenza notevole tra le convessità dei meridiani verticali e dei meridiani orizzontali della cornea *(astigmatismo)* mette in condizione l'individuo – per un meccanismo che qui non è il luogo d'analizzare geometricamente — di mal valutare gli spazii e le linee o in un senso o nell'altro. A tal evenienza si ricongiungono i casi curiosi, e una volta interpretati con le ipotesi più peregrine, di pittori e scultori astigmatici *per lungo* oppure astigmatici *per largo*; in altre parole, di cornee curvate in guisa che l'artista era portato fatalmente ed inconsapevolmente a un costante errore di proporzione, a disegnare i visi e le persone, o troppo allungati o troppo dilatati.

Amico Aspertini, un allievo bolognese del Francia o del Costa, forse è più conosciuto per la macchietta umoristica schizzatane dal Vasari, che per le opere. Rammentisi com'ei lo descrive: con tanto d'occhiali (a correggere pertanto una qualche irregolarità della visione); ambidestro, con un pennello per mano, l'uno per i chiari, l'altro per gli oscuri; con le pignattine dei co-

P. P. RUBENS: S. ILDEFONSO — VIENNA, MUSEO.
(Un esempio di « ombre calde » ottenute con pennellate rosse irradianti).

lori infilate tutte in un cordone alla cintura; lingua maledica; e raccontatore così inesausto, che un dì, a tale che s'era fermato per via ad ascoltarlo, si putrefecero i pesci tolti freschi al mercato. Ora le immagini, dipinte dal bizzarro artista emiliano, che finì pazzo, produssero in ogni tempo uno strano effetto, dovuto alla esagerazione delle misure orizzontali.

Son lì ancor oggi, a documento, i suoi affreschi nell'oratorio di Santa Cecilia *(Decapitazione e seppellimento*[1] *di San Valeriano e fratello)*; ma sopratutto la *Conversazione* della chiesa bolognese di San Martino, dove le faccie

[1] Nel fabbisogno della sepoltura l'artista allegro non ha dimenticato di mettere in vista un oggetto dei più essenziali: la scopetta da spazzare il sarcofago!

schiacciate, la gran distanza tra gli occhi di ciascuna (diametro interpupillare) e la latitudine delle spalle (diametro interacromiale) specialmente nelle donne, darebbero a supporre che un cilindro compressore sia passato sulla tela nel senso della sua larghezza. Gli scrittori del « Cicero » indicano quel quadro come ispirato allo stile giorgionesco. Se tale ne fu l'intendimento, alcuni caratteri — appunto il menzionato esteso diametro tra le sommità degli omeri nei corpi femminili — stanno proprio in antitesi col fare di Giorgione; ed è permesso il sospetto che nel modo di vedere dell'imitatore dovette esserci qualcosa che inavvertitamente lo menava assai lontano dal maestro ammirato.

Anche le figure scolpite dall'Aspertini (il *Nicodemo* del gruppo sulla facciata di San Petronio) « son fatte della stessa maniera che sono le sue pitture ». Se ne impressionò già il Vasari e autorevoli critici moderni lo riaffermano. Si consideri però citato con le debite riserve questo primo esempio, che non fu ancora preso in esame da oculisti di professione, e che corrisponderebbe alla varietà meno comune di astigmatismo.

Del tipo più frequente, ossia di pittori che stirano le figure verticalmente, si registrano due o tre casi nella letteratura oftalmoiatrica. Il più vecchio è quello, pubblicato dal Liebreich [1], del ritrattista parigino, che in parte dovea la propria voga al disprezzo dell'esattezza fotografica, ascrittogli a lode; col tempo gli ovali dei volti e i colli s'allungarono sempre più, e analogamente riuscivano alterati gli altri dettagli.

L'estendersi della deformazione a tutti i tratti è precisamente ciò che mette sull'avviso di un difetto di rifrazione nella vista dell'autore. Nella *Giovane Sposa*, dal lunghissimo collo, che è al Poldi-Pezzoli, non viene in mente ad alcuno di scoprire gli indizî di astigmatismo verticale dell'occhio di Piero della Francesca o di Antonio del Pollaiuolo; tutte le altre sezioni di quel profilo signorile hanno le misure ordinarie, e, senza dubbio, la forma snella ed eretta della regione cervicale fu un connotato della ignota gentildonna, se pur il pittore non fu pedissequo della moda dei colli di cigno alla prima rinascita dell'arte.

AMICO ASPERTINI: MARTIRIO DEI SS. VALERIANO E TIBURZIO - BOLOGNA, ORATORIO DI S. CECILIA.
(Un pittore astigmatico « per largo »). (Fot. Alinari).

[1] LIEBREICH, *Les défauts de vision en peinture* (Revue Scientifique, 2e Serie, 2e année, N.° 7).

Il caso studiato più di fresco ha per illustratore il D.r Beritens, un distinto oculista pratico di Madrid, al quale però non si rimprovererebbe mai abbastanza di ignorare del tutto i precedenti scientifici del suo têma. Egli stampò la propria lettura [1], che esplica scientificamente le aberrazioni visuali del pittore spagnuolo Theotocòpuli (*El Greco*, 1548-1614), col tono rivelatore d'aver fatto la prima osservazione del genere. L' anatomia anormalmente lunga nei corpi dei Cristi e nei ritratti, era stata appuntata come uno stigma personalissimo nei dipinti del Greco. Basti ricordarsi della figura principale nell'*Espolio de Jesus* (Madrid), della *Crocifissione* del Prado, o del viso ultraellittico del Cardinale Inquisitore *Nino de Guevara* (Budapest). Nel ritratto (Louvre) di *Ferdinando II Aragonese,* in scettro corazza e corona, non tanto ti ferma la « leptoprosopia » facciale, sostenibile del resto coll'eredità fisionomica del dinastico modello, quanto la lunghezza della mano, disposta verticalmente, che regge l' emblema gigliato accanto alla ricciuta testa del paggio.

GRECO: FERDINANDO II D'ARAGONA — PARIGI, LOUVRE.
(Un pittore astigmatico per lungo).

Il D.r Beritens non può pregiarsi del merito, che spetta al Liebreich, d'aver per il primo sostituito un'interpretazione biologica alle capric-

[1] G. Beritens, *Les aberrations visuelles du Greco expliquées scientifiquement.* Madrid, Fernando Fé, 1914.

ciose ipotesi che mulinavano intorno ai pretesi capricci degli artisti; ma ha ben quello d'aver posto mente all'opera pittorica la più dimostrativa per gli effetti dell'astigmatismo sull' esecuzione dell'arte.

Io non so se sia stato alto, mediocre o nano il pittore bolognese che tra il sette e l'ottocento fu eletto a ripetere la *Santa Cecilia* di Raffaello, delle persone di tutti e cinque i santi in estasi! Il critico classico, eroicamente incredulo nelle conseguenze d'una minuzie strutturale organica, perchè non tira fuori anche qui l' immancabile influenza di scuola? e non suppone che l'ottimo, ma astigmatico, copista di San Giovanni in Monte fosse innamorato della maniera del Greco, pur mentre avea l'obbligo di imitar Raffaello?

GRECO: SAN PIETRO E SANT'EUGENIO — ESCORIAL.
(Faccie e persone allungate dipinte da un artista astigmatico « per lungo »).

e a collocare la copia nella cappella Bentivoglio di San Giovanni in Monte, proprio sull' altare e nell'intaglio formiginesco destinati al capolavoro originale. So che quella è fedele a questo, e nelle tinte e nel disegno, ma come lo sarebbe un' immagine fotografica ottenuta con lenti cilindriche avanti all'obbiettivo [1]. Così percettibile è l'allungamento dei volti — specie della Maddalena e di San Giovanni — e l'assottigliamento

[1] Per le interessanti fotografie di paesaggi, prese con obbiettivo *astigmatizzato*, vegg. *Année psychologique*, I e II.

* * *

Nei mesi estivi che Cesare Maccari conduceva i grandiosi freschi di Loreto, qualche volta lo vedevamo, col suo somarello, tornare soltanto a sera inoltrata fra i parenti e gli amici della vicina spiaggia di mare. Ricordo, *per incidens*, che con rispettosa celia lo chiamavamo complice di Caravaggio il criminale, perchè, se questi avea sfregiato il volto al concorrente Pomarancio, primo affrescatore della cupola loretana,

ANTONIO DEL POLLAIUOLO O PIER DELLA FRANCESCA: RITRATTO DI GIOVANE DONNA.

MILANO, MUSEO POLDI-PEZZOLI.

(Un esempio di alcune linee verticali soverchiamente allungate senza «astigmatismo» del pittore).

egli, Maccari, ne avea dispregiato l'opera, seppellendola dopo tre secoli sotto la propria.

Chiesi un giorno all' infaticabile maestro se l'attardarsi sotto l'ombroso cupolone a lavorare, com'era solito, a lume di candela, non turbasse, più che la vista, la precisione del dipingere. Mi rispose di conoscere che il giallo della sua illuminazione artificiale impacciava la percezione dei gradi leggeri di bleu e di violetto; ma che, sapendocelo, veniva a patti con i colori della tavolozza.

La fiammella gialla e ingannatrice, da cui sapeva guardarsi l'illustre decoratore senese, talora arde ignorata dentro l'occhio degli artisti; e comincia ad ardere quando altri fuochi di vita son prossimi a spegnersi. Nell'età media il pittore, al pari del più antiestetico tra gli uomini, va soggetto alla paralisi dei sottili muscoletti ciliari, che è il primo assaggio di morte, e che è cagione della presbiopia fisiologica; in età più tarda la sostanza della lente cristallina gli si sfuma di giallo e perde insieme la purità della sua trasparenza. E' una specie di occhialino giallo che s' inframette, invece che al davanti, all'indietro della pupilla, e che assorbe, neutralizza più o meno i raggi spettrali dell'estremità azzurro-violetta.

Anche di questo evento biologico il Liebreich fu il primo a sottosegnare l' importanza per l'arte; e nel lavoro, annoso ormai di mezzo secolo, intese a dimostrare come l'illuminismo di William Turner e la tardiva predilezione, per i toni azzurri e violacei, del Mulready fossero il portato d' un cangiamento interno, prodottosi cogli anni nell' occhio d' ambedue i celebri inglesi.

L'Albertotti [1], a cui l'analisi scientifica dell'arte deve un mazzo di eleganti pubblicazioni della prima ora, e anche oggi freschissime, ebbe i suoi argomenti per non accogliere, rispetto ai due casi particolari, le idee del collega francese. Senza dichiarar partito per l' uno o per l'altro degli insigni contendenti, si può star tranquilli che le « Osservazioni sopra dipinti » dell'oculista nostro non sono armi per l'avversario della critica antropologica, dappoi che esplicitamente ammettono l'effetto delle alterazioni visive sull'espressione estetica.

Pur nel dibattito speciale sul paesista William Turner e sulla sua abbagliante opera *(The Sun of Venice going to Sea)* dell' ultima fase, corre gran distanza di vedute tra l'Albertotti, che fa intervenire il positivo fattore umano dello squilibrio mentale sopraggiunto all' artista maturo, e le variazioni verbali degli altri critici, i quali, dinanzi all'incendio di luce, in quella tela, parlano, o di segreti tra l'occhio e il cuore dell'artefice, o dell'ascensione progressiva di lui dalla realtà al sogno, dalla valle terrena al regno trascendente delle chimere.... Una delle mille volute di fumo e d' incenso, uno dei soliti geroglifici di nuvola, insignificanti o incomprensibili, che sanno così bene lanciare all'aria i celebranti mistici della bellezza e i turibolarii incondizionati della genialità.

Più casi di questa specie di « violettismo da rifrazione » — per distinguerlo da quello che vedrassi derivare da fonte organica differente — sono sorretti dall'autorità di un altro dotto d'oculistica, dall'Angelucci, dedicatosi anch'egli con amore alle applicazioni artistiche della propria scienza. La comparazione, da lui intavolata fra i lavori di gioventù del Signorelli e quelli degli ultimi anni, conclude per l'ipotesi che il cristallino del maestro di Cortona, opacandosi e ingiallendosi, gli abbia reso incerto l' apprezzamento delle tinte a bassa intensità luminosa. (Simpatico l'episodio di Luca, che, vecchio vecchio, accompagna un suo quadro alle monache d'Arezzo, e in casa de' Vasari appende « con infinita amorevolezza » un diaspro al collo di Giorgino, a scongiurarne le emorragie nasali!).

Un disagio consimile della percezione cromatica fu identificato, sulla scorta delle opere, nella vista dell'ottuagenario Francesco Podesti, il pittore dell' antipenultima Corte papale, il freddo accademico, accostabile al Signorelli e al Tiziano, non già per la statura da genio, ma per la fecondità senile nell'arte.

Approssimatici ora, secondo la traccia prefissa, all'emisfero posteriore dell'occhio e al tèma delle anestesie retiniche, provocatrici di altri turbamenti nel giudizio ed impiego del colore, una delle molte obbiezioni degli scrittori d' arte ci attraversa il discorso. Un critico piemontese, dal forte pugno aristocratico, che non ricusò una privata disputa con uno degli « esteti criminali » — così ci chiamava con leale e concisa chiarezza —, opponeva tra l' altro : « Come vuole « che io presti fede ad una particolare confor« mazione dell'occhio per spiegare la colorazione « violetta di certa pittura, quando vedo che « quella moda del violetto si estende per con« tagio da un paese all'altro e nei centri meno « evoluti giunge con un ritardo di dieci anni, « proprio come le mode femminili? ».

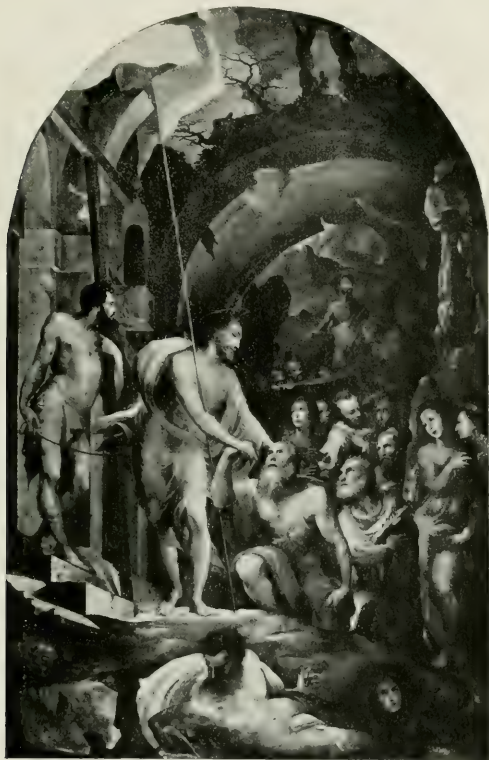
Sfiducia in verità non troppo giustificata, perchè a nessun antropologo o medico degli occhi, per sentore che abbia di pittura, capiterà mai di confondere insieme il violettismo da assorbimento di alcuni raggi dentro la lente, col violettismo di elezione o di accatto, col violettismo psichico o affettivo, come anche potrebbe definirsi. Ahimè! o giovane contradittore, stan per trascorrere venticinque anni da quando il collega Angelucci, nella Memoria [1] sui pittori di tal battesimo, dettava le norme per la diagnosi dif-

[1] G. Albertotti, *Osservazioni sopra dipinti per rilevare alterazioni nella funzione visiva degli artisti*. Modena, Moneti, 1889.

[1] A. Angelucci, *L'occhio e la pittura*. Palermo, 1892. — Idem, *Sui pittori violettisti*, in *Archivio di Ottalmologia*, Anno I. Palermo, 1893.

ferenziale tra il violettista di maniera e il violettista da imperfetta sensibilità cromatica.

S' era dunque per dire che del difetto organico di percezione per l'azzurro e il viola, esiste un secondo tipo, oltre quello di refrazione; e verrebbe denominarle rispettivamente *violettismo nativo* e *violettismo acquisito*.

Un violettista-nato fu Mecarino Beccafumi. Delle tre matasse di fibre nervose, onde, secondo una teoria in vigore, si intesse la rétina — fibre

D. BECCAFUMI: GESÙ CRISTO DISCESO AL LIMBO — SIENA, ACCADEMIA DI BELLE ARTI.
(Un pittore « violettista »).

verificasi quando il cangiamento patologico ha sede, non nel cristallino, ma precisamente nell' apparecchio sensitivo periferico, nella microscopica rete (rétina) in cui si sfrangia sul fondo oculare il nervo della visione. E poichè alterazioni di questa specie sogliono esser congenite, mentre le prime giungono con la vecchiaia, con- pel *rosso*, fibre pel *verde*, fibre pel *violetto* — e dal cui incitamento combinato risulta ogni sensazione di colore, appunto quelle del terzo genere sarebbero state in Beccafumi colpite da daltonismo o cecità cromatica parziale. E il difetto parrebbe congenito, perchè già nei lavori giovanili di lui spuntano sintomi dell'alterazione

del colorito, a giudizio del patologo che studiò con scrupolo a Siena la somma delle opere [1].

Pochi saranno coloro che, entrati nel Palazzo pubblico senese in questi tempi di violetto invadente, e sorpresi da quell'atmosfera di viola-rosa, dove paiono immerse le storie della sala Concistoriale, non abbiano creduto per un attimo di trovarsi proprio dinanzi alle tempere d'un manierista della specifica epidemia contemporanea, dinanzi alla libera espansione d'un sentimentale modernissimo, che, come il poeta, avesse chiesto all'arte di « cingerlo d'azzurro ». Soltanto successivamente si fa luogo alla riflessione che Beccafumi fu un cinquecentista e che, tre o quattro secoli fa, le raffinate emozioni, associantisi ad alcuni toni cromatici, non tormentavano lo spirito dei produttori e degli amatori della bellezza. E sottentra il bisogno di cercare in quella profusione di tinte azzurrine e violette un elemento genetico più prossimo, più intimo all'individualità dell'autore.

Gli storici dell'arte non fecero, in genere, troppa attenzione alla singolarità; dal Vasari, che encomia il « vàgo coloritore », a Jacob Burckhardt, che, tra i quadri del miglior periodo Mecheriniano, pone la *Morte della Vergine* (Oratorio di San Bernardino), cioè la manifestazione meno dubbiosa degli errori cromatici, e che, dell'imitazione michelangiolesca *La discesa di Cristo*, salva dalla critica soltanto la « fine gradazione del colorito ».

Unico l'abate Lanzi colse qualcosa delle irregolarità del tingere di Beccafumi: « Il suo modo di colorire *non è il più vero*, avendolo ammanierato d'un rossigno che pure affascina e rallegra ». Ma lo scrittore non si provò nemmeno a sondare di tutto ciò il fondo causale, che è stato invece esplorato dalla scienza recente.

A norma dell'analisi del Guaita, il pittore di Siena tendeva a colorire in violetto le ombre, facea violacee le carni, quando doveano esser calde, e bigio-azzurrine, quando fredde; dava al cielo un aspetto totalmente verde (*Battesimo del Nazzareno* alla Pinacoteca) e rendevasi autore inconscio d'altre inverosimiglianze e stonature, soltanto perchè era attutita in lui la sensibilità corrispondente ad una delle tre tinte fondamentali: il violetto. Non c'è contraddizione tra il dilagare di questo colore nei quadri e l'asserita incapacità di percepirlo esattamente, in condizioni, s'intende, di scarsa intensità luminosa; quanto meno era veduto, tanto più carico era tragittato nel dipinto.

Altri casi, non però più convincenti, nè più celebri di quello di Mecarino — più comici forse taluni — ha esaminato lo specialista; e per nessun genere di anestesia del colore *(discromatopsia)* sono mancati esempi tra gli artisti. Oltre che per il violetto, ci furon pittori daltonici per il rosso o per il verde; ma la casuistica clinica sarebbe qui digressione.

L'accenno succitato del Lanzi sulla falsità dei colori di Beccafumi mise sulla strada gli oculisti per iscoprire una verità funzionale nel preteso manierismo dell'artefice. E' augurabile che domani essi arrivino ad un risultato ugualmente positivo, partendo da un'altra frase del medesimo storico sul conto del grande ritrattista Angiolo Bronzino: « Veggonsi non pochi dei suoi « ritratti, lodevoli per la verità e per lo spirito: « se non che scema loro il credito non rade volte il colorito delle carni; or piombine, or « troppo nevose o variate d'un rosso che sembra belletto. *Ma il colore che domina generalmente nei suoi dipinti è il giallastro* ».

S'ha da seguitare a chiamarlo, il Bronzino, un manierista? — comoda parola-pallio che ammanta qualsiasi indefinita realtà; o un discromatopsico? — parola-scioglilingua del nostro gergo fisiologico, antiestetica e quasi blasfematoria?

* * *

La diminuita eccitabilità della rétina estendesi talvolta al totale delle sue fibre, invece che ad uno solo dei tre gruppi; e la ripercussione sul colorire e su altri offici del pittore è parimenti indubitabile.

Il nostro maestro Mosso, autorità indiscussa in fatto di fatica nervosa, e non certo selvatico all'arte, stimava che la modificazione del potere visivo, comunemente rilevata in Tiziano vecchio, non avesse avuto per sola causa la minor trasparenza della cornea e del cristallino, ma fosse riferibile ad un ottundimento, per stanchezza, della irritabilità retinica [1]. E, invero, i colpi di pennello degli ultimi anni del Vecellio, il suo insuccesso ad unire le tinte (Lanzi), l'opposizione recisa tra chiaro ed oscuro, i colori chiassosi, trovati da ogni critico in contrasto coll'antica armonia senza violenza, coi delicati passaggi d'una volta, non costituirebbero più una metamorfosi affatto inesplicabile, se si ammettesse che la rétina dell'artista, a lungo affaticata, era divenuta incapace di sentire il succedersi degli stimoli minimi, le tenui gradazioni di luce ombra e colore.

Il Mosso arreca anche più prove d'una specie di spossamento retinico, cui andò soggetto l'occhio di Rembrandt, già prima della sessantina; e cita come concordanti colla tesi le parole della nota monografia del Michel: « Col tempo « pur le sue *(di Rembrandt)* armonie sono meno complicate, i suoi effetti meno sottili. Il numero dei colori che egli impiega è sempre « più ristretto; ma si giova a preferenza dei più ricchi e dei più ardenti; non più porporini,

[1] L. Guaita, *Esame dei dipinti di Domenico Beccafumi*, in *La scienza dei colori e la pittura*. Milano, Hoepli, 1905.

[1] A. Mosso, *Fisiologia dell'uomo sulle Alpi*. Milano, Treves, 1898, pag. 37-38.

GUERCINO: IL RIPUDIO DI AGAR – MILANO, BRERA.

Un quadro « a forte rilievo ». Fot. Alinari).

ma rossi vermigli, a cui si mescolano toni fulvi e gialli vivi .

Nella familiarità del laboratorio fisiologico di Torino, all'ora che Angelo Mosso scriveva quelle righe, gli avrei indicato il più illustre caso di fatica della rétina, se prima l'avessi letto. E' di Dante, che così nel « Convito » racconta del temporaneo proprio disturbo visivo: « L'anno che nacque questa canzone *(Amor che nella mente mi ragiona)* per affaticare lo *viso* molto a studio di leggere, in tanto debilitai gli spiriti visivi, che le stelle mi pareano tutte d'alcun albore ombrate; e per lunga riposanza in luoghi scuri e freddi, e con affreddare lo corpo dell'occhio con acqua chiara rivinsi la virtù disgregata, che tornai nel primo buono « stato della vista ».

Dove — per chiuder la parentesi — si vede che il Poeta, così valente « in diagnosi e terapia », quando si inscrisse alla sesta delle Arti maggiori, tra medici e speziali, non s'era poi ingannato molto sulla sua seconda vocazione!

* * *

Con la segmentazione fittizia, che sinora s'è operato, dall'avanti all'indietro, nell'occhio dell'artista, s'andò numerando come le sue sensazioni di *forma* e di *colore* vengano modificate da curvature irregolari di superficî, da condizioni dei mezzi rifrangenti, da gradi di anestesia d'alcune oppur di tutte le maglie della reticella nervosa. E poi che, circa le percezioni visuali di *movimento,* occorrerà di ragionare altrove *(Cap. VII),* qui non rimarrebbe che toccar d'una funzione ottico-biologica più propriamente centrale, della capacità stereoscopica del nostro cervello, che dà alla duplice impressione sulle due rétine la sintesi e lo sbalzo d'un'immagine unica.

All'argomento scientifico della visione binoculare, nei suoi rispetti colla tecnica pittorica, ci fa da introduttore — non quotidiana ventura! — il più elegante e provetto dei nostri critici. Giulio Cantalamessa, in cui la forma ha spesso la trasparenza e il timbro di sottil coppa cristallina, è anche l'unico scrittore d'arte, che, sia pure per sentieri ed intenti discosti dai nostri, abbia ricercato dentro una creazione di bellezza le impronte del creatore terreno. Soltanto da lui, tra gli emuli suoi, ho udito mentovare e distinguere gli strumenti cerebrali cooperanti nel prodotto plastico: il *senso,* il *sentimento,* il *pensiero,* l'espressione *motoria* (che altro non è) del tocco; anzi sulla psico-meccanica del tocco significò da tempo idee, che si direbbero baleni forieri dell' avvento antropologico, cioè *umanistico,* nella storia dell'arte.

Egli stesso, già prima del '91 [1], aveva assegnato una genesi fisiologica agli insuperati effetti di rilievo, ottenuti da un pittore monocolo. Secondo Cantalamessa, il Guercino, privo fin dall'età più tenera della vista binoculare, per un accesso eclamptico che gli *sequestrò nell'angolo dell'occhio* la pupilla di destra, fu condotto, quasi da un automatismo compensatore, a coltivare e ad affinare la percezione del chiaroscuro, espediente unico al figuratore per rendere la terza dimensione.

La teoria è tutt' altro che « strana », come l'autore teme che altri a primo acchito la giudichi. Riponendo essa nella struttura individuale la ragione di una qualità artistica, e divergendo dalle consuete ipotesi di imitazioni e di scuola, trova ben disposto l' umor nostro all' accoglimento; ma, per qualche motivo, ci lascia perplessi. Intanto non è certo che un occhio del Barbieri fosse addirittura sottratto al cómpito; dalle parole stesse del fratello e dai ritratti del tempo, sembra che si possa far diagnosi di forte strabismo, colla pupilla asimmetricamente conversa al lato nasale, ma non coperta; e che fosse un caso simile a quello di Alessandro Turchi, l' « Orbetto » di Verona, il quale, secondo il Passeri, « *partecipava del losco* » nell'occhio sinistro. Gli oculisti convengono che nell'occhio strabico può formarsi un nuovo centro della veduta distinta *(fovea centralis)* in rimpiazzo di quello escluso dalla funzione. Chi poi si ferma su taluni dipinti del Guercino, e in ispecie sull' affresco della Galleria Sampieri *(Ercole e Anteo)* giustamente levato dal medesimo critico alle altezze del prodigio, a stento si persuade che tanta profondità di risalto si sia conservata nell' immagine mentale d'un monocolo, solo a forza di gradazioni luminose.

Vero è che la doppia sensazione visiva, fusa in unità nel relativo centro cerebrale, non è il solo mezzo educativo dell'artista per la squisita percettibilità del rilievo. Quanti pittori di credito, pur avendo due occhi, si mostrarono mezzo orbi di senso stereognostico; per esempio il Bronzino, or'ora menzionato, in cui l'incapacità della prospettiva e la mancanza dei piani furono i punti di mira delle maggiori critiche (Lanzi)! Ausilii validi alla conoscenza e alla riproduzione del carattere di solidità degli oggetti possono affluire alla mente dell' artefice dal profondo e diffuso senso muscolare *(Cap. III);* e non paia strano — ripeteremo alla nostra volta — il supporre che tal forma, meno apprezzata, di sensibilità abbia concorso in Guercino, alla modellazione dei suoi tangibili e possenti rilievi, godesse o no della vista binoculare.

* * *

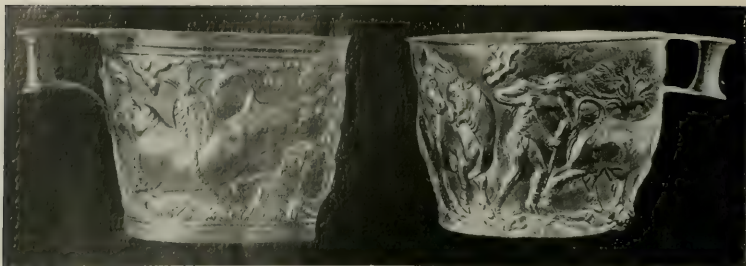
Sicchè, al momento che il capitolo si chiude, udiamo battere alle orecchie lo stesso motivo

[1] G. Cantalamessa, *Lo stile del Guercino* (Ristampa). Roma, 1915. Questo discorso, che fu pronunziato dall'illustre critico d'arte il 28 maggio 1891 a Bologna, per la terza ricorrenza centennale della nascita del Barbieri, non citano i Dottori [illegible] e Magnani nel loro dibattito sugli *Effetti della visione monoculare nella pittura* (Archivio di Ottalmologia, 1895 e 1897) e sulle opere del Guercino.

con cui s'è aperto, e che, quasi tèma dominante, percorre il nostro Saggio: ossia che l' occhio, per quanto luce indispensabile e feconda all'ordinario prodotto figurativo, non ecclissa l'irraggiamento di altre influenze sul fiorire dell'opera geniale e sui suoi caratteri distintivi. Si può dir di più, senza vaghezza di paradossi: all'infuori di talune alterazioni oculari, le quali contrassegnano un'espressione estetica, come un connotato deforme singolarizza un uomo comune, altre forme di sensibilità ed altri elementi spirituali e corporei individualizzano un dipinto o una scoltura, più che non lo possano le particolarità visuali dell'artista.

Concezione dunque troppo rettilinea quella dei localizzatori, dei « monisti dell'organo » — sieno oftalmologi o psichiatri — che pensano d'aver esaurito la ricerca quando d'una personalità eccezionale hanno esaminato gli apparecchi periferici maggiormente impegnati nella sua attività e lo sviluppo d'un paio di circonvoluzioni nella corteccia grigia. L' indagine ha da esser tentata in senso sferico; diretta in multipli raggi all' intera bio-psicologia dell'artefice.

Le virtuosità d' un violinista, che consegua effetti d' orchestrali armonie col pizzicare una sola corda, non fanno similitudine adatta all'elaborazione geniale in nessun campo della bellezza. Il genio non è uno strumento monocordo, ma una grand'arpa *sui generis*, a fili numerosi e ad innumerabili combinazioni. Il minuscolo psicologo dell' arte non sogna neppure di saperli dividere tutti, ad uno ad uno, e di noverarli.

M. L. Patrizi.

TAZZE D'ORO, LAVORATE A SBALZO, CON SCENE DI CACCIA AL TORO — ATENE, MUSEO NAZIONALE.

IL TORO NELL'ARTE, NELLA LEGGENDA E NELLA STORIA.

PER la sua poderosa struttura, anche se pacifico incute timore e, se molestato, diviene temibilissimo perchè va facilmente alla collera furente.

Come già gli antichi Greci e Romani, gli Spagnuoli oggigiorno, sfruttando questa sua natura, lo conducono allo spettacolo pubblico, al torneo, ove spesso agl' incitamenti molesti dei « toreadores », cambiando la sua irruenza in pazzo furore, diviene il protagonista d'orrende tragedie.

Per la maniera tempestosa, focosa, fulminea, con la quale compie la funzione della riproduzione della specie, dagli antichi nelle prime civiltà venne prescelto come il simbolo della brutalità e presso i Greci invalse l'uso di sacrificarlo in onore del supremo dio dell'Olimpo, di Giove, alle feste Olimpiche, e di Giunone Lacinia, madre ammonitrice degli dèi e degli uomini, promulgatrice di matrimoni, alle Giunoniche.

Racconta Erodoto, che in Bubastis, alla festa di Osiride, i sacerdoti tagliavano la testa ad un Toro, sulla quale imprecavano: « che se a loro od all'Egitto sovrastasse o dovesse sovrastare una sventura, questa cadesse sulla testa del tempestoso animale », e Pausania (libro I, capo 24) registra: « In Atene era un Toro in bronzo, dono fatto agli Ateniesi dal Senato dell'Areopago ».

Noi siamo tenuti a congetturare, che tale dono quel nobile consesso a quei cittadini fece, per significare loro che in quel luogo essi punivano la brutalità.

Onde il Toro, allorchè ci è dato di ammirarlo nelle opere d'arte, o fra gli avvenimenti straordinari o funesti della leggenda e della storia, sempre o vi esplica il suo attributo simbolico, o appare strumento brutale di cosa orrenda.

Il più pregevole monumento antico, nel quale è possibile di leggere chiaramente il suo attributo simbolico, è quello conservato presso il Museo Vaticano in Roma, esplicante il concetto dell'antichissima religione dualistica degli adoratori del fuoco, o culto del dio Mitra.

Il culto Mitriaco, ch'ebbe culla nell'Iran, stato antichissimo dell'antichissima Persia, consisteva nell'adorazione del dio pugnace Mitra, possente abitatore della gran massa solare, governatore di tutte quelle forze benefiche che, per proteggere i mortali, oppongono incessante contrasto alle malefiche, ed in onore del quale un fuoco vivissimo, su d'un altissimo monte, veniva da quelle genti ininterrottamente nutrito.

Il nostro monumento, pregevolissimo gruppo in marmo, portato in Roma al tempo in cui il culto Mitriaco tentò di affermarsi anche nella nostra Capitale, ci porta alla conoscenza esatta dell'attributo simbolico che gli antichi diedero al Toro. Infatti in esso si ammira il dio pugnace in atto d'immergere un pugnale in un poderoso Toro che ha atterrato, e un Serpente, nel quale appunto è simboleggiata la Terra, assiste come soddisfatto allo spettacolo cruento per significare che della mortale punizione a ciò ch'è brutale, la Terra compiacesi.

Missione di brutale strumento di tortura ha il Toro in quell'avvenimento che la mitologia ci ricorda col titolo di « Castigo di Dirce ».

Tale soggetto trattato nel marmo, in quel grandioso monumento opera dei fratelli Apollonio e Taurisco di Rodi, che ammirasi conser-

vato al Museo Nazionale di Napoli, illustra quanto segue:

Vuolsi che Lico, per sposare Dirce, regina di Tebe, avesse ripudiata e fatta chiudere in prigione la moglie Antilope, che già trovavasi incinta. Antilope, liberata da Giove da tanto immeritato soffrire, sul monte Citerone, ove erasi rifugiata, diede alla luce due gemelli, Anfione e Zeto, i quali, venuti in età e conosciuta la immeritata tortura fatta subire alla madre loro, uccisero il padre Lico, e onde dare meritato castigo a Dirce, la legarono alla coda d'un Toro, che reso furioso e spinto a corsa pazza, la sfracellò orrendamente fra balzi e dirupi.

E come immagine di nefanda brutalità, ci viene ancora presentato il Toro, allorchè nella storia dell' antica Agrigentum si apprende che nel V secolo av. C. il perfido scultore Pirillo, volendo rendere omaggio degno all' esecrabile tiranno Falaride, concepì un'infernale macchina d' inaudita tortura nelle forme d'un Toro, che congegnato in maniera di poter essere arroventato, mentre nel ventre ermeticamente serrato conteneva un uomo, emetteva dal vuoto della bocca semiaperta, come in atto di mugghiare e che col vuoto del ventre comunicava, gli strazi del misero veramente simili a muggiti.

E sono altresì celebri le navi del selvaggio re della Tracia Diomede, perchè, quasi a fare una rivelazione della loro brutale missione, la storia ricorda ch'erano nella prua ornate da una grossa testa di Toro.

Giove, non potendo sedurre la bella e altera Europa, le preparò un' insidia. Racconta Omero come tosto che quel dio ebbe divisato di rapire la figlia di Agenore, recatosi in Tiro, ivi prese le forme di un Toro dal colore bianco, e si mostrò così a quella giovinetta, finchè un giorno in cui, adagiato sulla sabbia, simulava pacifico dormiveglia, Europa, dopo di avergli artisticamente cinte di ghirlande di fiori le piccole e tornite corna, per darsi sollazzo al cospetto delle amiche che l' accompagnavano, pensò di adagiarsi su quella inflessibile schiena, ove divenuta, più che giuliva, irrequieta, con i rosei talloni calzati da graziosi sandali, si compiacque di picchiare e picchiare quel ventre robusto e teso.

Giove è già felice del risultato della sua insidia, il contatto d' Europa gli mette i brividi

IL SACRIFICIO DI MITRA — ROMA, MUSEO VATICANO.

e freme alle gentili busse di quei talloni provocanti, e proprio nel momento in cui Europa, trasportata da un impeto frenetico, come per burlarsi dell' indolenza pacifica del poderoso animale, gli ha fortemente agguantate le corna per rimuovere quella testa che fingesi sonnolenta, il Toro si alza d'un colpo, e poco riguardoso al terrore che ha invaso la ragazza, la trafuga portandola in Creta.

In Creta, Europa diventa la madre di Minosse. losia professionale ucciso il nipote Talo, rifugiatosi in Creta per i suoi talenti, era stato accolto riguardosamente alla corte di Minosse. Frutto degli amori colposi della Parsifae e di Dedalo fu il Minotauro, mostro dal corpo umano e con testa di Toro.

Al contempo il Toro, non sacrificato, diviene furibondo, fugge dagli armenti e si fa il terrore delle campagne, per cui Giove impone ad Eracle, come una delle dodici fatiche che il nume

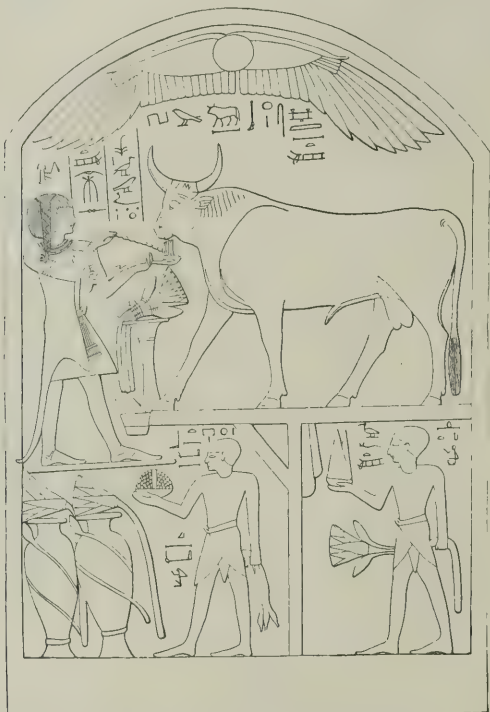
EUROPA SUL TORO (METOPA DI SELINUNTE) — PALERMO, MUSEO NAZIONALE.

Nella leggenda di Minosse si rileva che questo re favoloso va incontro alle più dure iatture il giorno in cui vien meno alla promessa fatta a Nettuno di sacrificargli il più bel Toro che nella primavera avrebbe trovato fra i suoi armenti, e vien meno alla promessa unicamente perchè non vuole privarsi di quell'animale che, per strano volere del destino, in quell'anno trova di eccezionale bellezza. E' in conseguenza di ciò e proprio per punire Minosse, che per volere degli dèi accade che la moglie, la regina Parsifae, si lascia sedurre dallo scultore Dedalo, ateniese, che avendo nella sua patria per gedella forza deve compiere per essere purificato, anche quella della cattura di questo Toro. Eracle lo prende e lo doma, ed avendogli nell'Attica ridata la libertà, questo, ritornato al pazzo furore, uccide per caso il figlio di Minosse, Androgeo. A tanto, Minosse comincia a perdere il senno, e da insensato, per pigliar vendetta della morte del figlio, impone agli Ateniesi di pagargli un tributo annuo di sette giovinetti e sette donzelle che dovrà fare divorare al Minotauro.

Si accorge poscia che Dedalo è l'amante della moglie e che il Minotauro è il frutto dei loro

IL SUPPLIZIO DI DIRCE (TORO FARNESE) — NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.

illeciti amori, e ripensa a nuova vendetta; ma Dedalo, avvisato in tempo dalla regina, riesce a fuggire e viene in Sicilia, dove è accolto dal re sicano Cocalo; e quando, come presso Minosse, diviene il favorito di Cocalo, e Minosse reclama a questi Dedalo, Cocalo promette di accontentarlo. ma con Dedalo uccide Minosse.

Perseo, sdegnato, non sa venire ad un abboccamento col figlio e scongiura Nettuno per essere vendicato, e Nettuno, quasi sapesse che doveva far cosa brutale poichè puniva un innocente, mentre Ippolito divertivasi sulla sua quadriga che volava tirata dai suoi focosi cavalli, provoca ad Ippolito l'accidente che dovrà

STELE RAPPRESENTANTE UN SERVO DEL TEMPIO D'ELIOPOLI IN ORAZIONE DAVANTI AL TORO MNEVIS.
BERLINO, RACCOLTA ARCHEOLOGICA. (Da A. Erman, « La Religione Egizia »).

Fedra, moglie di Perseo e madrigna d'Ippolito, si è di questi pazzamente innamorata; ha palesato al bel giovane ginnasta e cacciatore la sua ardente passione nella casa e nello stadio, ma poichè non è riuscita a trascinare fino alla colpa orrenda Ippolito, che con fierezza custodisce l'onore al padre, per vendicarsi ricorre alla calunnia ed accusa a Perseo Ippolito di tentata seduzione.

dargli la morte, facendolo travolgere da un Toro marino infuriato.

Nel romanzo storico « Quo Vadis » si legge che a Roma, e proprio in quel grandioso monumento che anche oggi si ammira col nome di Colosseo, presente Nerone circondato da tutta l'infame sua corte pagana (37-68), fra una folla di più di novantamila persone che si accalcano curiose nelle ottanta file di gradini del

vasto anfiteatro, doveva divertire quell' infelice pubblico il martirio di Licia.

Licia la Santa, la prediletta dei Cristiani, tristissimamente pietosa, in tutta la sua sorprendente nudità di modello perfetto, di perfetta bellezza, veniva a quel pubblico presentata adagiata supina sul Toro, sullo strumento brutale, alle corna del quale era stata assicurata; e se Licia potè essere risparmiata, lo si deve solo all' inaudito prodigio di Ursus, il servo fedele ed affettuoso, che cambiando l'indole dello spettacolo, come novello Ercole strozzò il poderoso animale, rendendo salva per il suo straordinario coraggio la vita alla padrona.

Ma se il Toro, nell'arte, nella leggenda e nella storia, come abbiamo veduto, ebbe sì trista missione, ne nasce d'un subito la riabilitazione, allorchè riscontriamo nelle storie, che nel celebre tempio del Sole ad Eliopoli, gli Egizi della più remota antichità custodirono e magnificarono il Toro, perchè, come nel Sole, riscontrarono in esso il complesso emblematico di ogni forza e virilità.

A provare tanto l'Erman, a pag. 95 del suo volume « La Religione Egizia », ci fa conoscere che nella raccolta archeologica di Berlino si trova una stele dell'epoca, nella quale è rappresentato un servo del tempio d'Eliopoli in orazione davanti al Toro detto Mnevis.

E guidata da questo concetto, Torino, la capitale del Piemonte, la regione iniziatrice dei movimenti per l'unificazione italiana, lo prescelse, poderoso e rampante, quale figura simbolica dello stemma della città.

APELLE POLITI.

TORO RAMPANTE — STEMMA DI TORINO.

TABORA — PRIGIONIERI ITALIANI CHE FANNO IL BUCATO.

L'ODISSEA DEGL'INTERNATI ITALIANI

NELL'AFRICA ORIENTALE TEDESCA.

Le forze del colonnello Tafel hanno capitolato e così l'ultima colonia germanica è passata in mano degl'inglesi e dei belgi. Il grande impero coloniale tedesco non è più.

Proprio mentre un comunicato ufficiale da Londra portava questa notizia confortante, ho avuto occasione di leggere un memoriale inedito dove i sudditi italiani internati a Tabora dalle autorità tedesche e liberati quindi dagl'inglesi, raccontano la loro dolorosa prigionia.

TABORA — BARACCA DOVE DORMIVANO I 40 PRIGIONIERI ITALIANI.

* * *

Siamo ai primi di agosto del 1914. Mentre la guerra immane già divampa per l'Europa e — da un capo all'altro del mondo — tutti i cuori sono in tumulto, tutte le menti sono protese, tutte le anime sono in ansia, circa quaranta italiani che si trovano da tempo, per affari, nell'Africa orientale tedesca, isolati, senza notizie, ignari, seguitano tranquilli il loro commercio, solo preoccupati della qualità delle pelli, della lucidità degli avorii, della morbidezza dei cotoni, del peso delle spezie...

Ma presto la guerra raggiunge anche la colonia e verso la fine di agosto un vapore belga carico d'inermi è distrutto dai tedeschi presso Lukuga. Le acque del lago Tanganika si arrossano di sangue, mentre forse d'intorno gl'ippopotami ed i coccodrilli aprono le larghe bocche ad un ironico sorriso...

TABORA — PRIGIONIERI ITALIANI CHE SPACCANO LEGNA PER LA CUCINA.

L' Italia, intanto, si mantiene neutrale. Ma gl' italiani residenti nella colonia, sempre privi di qualsiasi comunicazione con l' esterno, considerano attendibili le notizie che vengono rese pubbliche dalle autorità tedesche, riguardo al nostro atteggiamento nel conflitto europeo. E le autorità teutoniche — tanto per cominciare lealmente — inventano e divulgano una menzogna colossale: l' 8 agosto 1914 annunziano *ufficialmente* che l' Italia si è unita agl' Imperi Centrali; e sul forte di Muanza, sul lago Victoria, spiegano la bandiera italiana accanto a quella tedesca. Il garrire del nostro vessillo, a quel contagio, è come un brivido d'indignazione e di disgusto. Ma ne consegue una cosa ancora più dolorosa: alcuni dei nostri, in buona fede, combattono a fianco dei tedeschi, contro inglesi e contro belgi.

TABORA — PRIGIONIERI ITALIANI CHE CARICANO DEI BARILI, SORVEGLIATI DA UN INDIGENO.

Si giunge così al maggio del 1915. L' Italia dichiara guerra all'Austria e non è più possibile di prolungare l' inganno orrendo. La verità su la situazione appare chiaramente agl' italiani quando si vedono arrestati e trasportati come prigionieri di guerra verso i campi di concentrazione. Altro che compagni d'arme!

* * *

Per arrivare a Tabora, dov'è il campo di concentramento, i signori Arcari, Bayona, Cantù, Nuti e Zanotti, residenti nel distretto di Bukoba, impiegano ventisei giorni. Per il lungo viaggio, a traverso zone disabitate e malsane, le autorità tedesche non forniscono loro nè tende, nè brande, nè altri oggetti d' equipaggiamento. I signori Brambilla, Bonini, Boschetti, Nunes e Negrini, residenti nel distretto di Muanza, negli ultimi tre giorni di marcia, sprovvisti completamente di viveri, sono costretti a cibarsi di carne di giraffa. Di un' altra carovana più numerosa fanno parte anche quattro signore, delle quali una incinta ed un' altra con un bambino lattante. Durante una tappa esse vengono costrette a dormire sotto una tettoia di paglia insieme agli uomini e sono per conseguenza obbligate a fare la loro *toilette* alla presenza di persone d'ambo i sessi a loro estranee. Le mosche *tse-tse* abbondano. La febbre dilaga. Ed il chinino manca.

Intanto altri sudditi italiani e francesi sono arrestati alla spicciolata a Lindi, a Bagamojo, a Dar-es-Salam... Lunghe marce, maltrattamenti, digiuni, febbri. Questa in breve la loro storia.

* * *

Ma eccoli finalmente riuniti nel campo di concentramento di Tabora. Respirano. Ma respirano male. I dormitori consistono in due baracche di lamiera zincata. Di giorno le irradiazioni solari producono nell'interno un calore asfissiante e le pareti si riscaldano a tal punto da fondere la cera. Di notte, invece, il freddo è insopportabile e quando il tempo è cattivo la pioggia ed il vento penetrano nell'interno da varie fessure. Gl'internati si offrono per la costruzione dei ripari necessari, ma la loro offerta viene rifiutata. E seguitano a patire, mangiando fagioli e carne: fagioli ammuffiti e carne piena di vermi.

TABORA — PRIGIONIERI ITALIANI CHE COSTRUISCONO UN POZZO.

Nè basta. Mentre noi mandiamo gl' internati tedeschi a villeggiare su qualche tepido lido circondati da ogni *comfort* moderno, i nostri, in Tabora, sono sottoposti a lavori manuali gravosi ed umilianti. Ed i neri vedono forse per la prima volta degli europei trattati come schiavi, mal vestiti e scalzi, addetti alla ripulitura delle latrine, al trasporto di pietre, al traino di carri — come bestie da soma.

Anche il servizio di rifornimento dell' acqua è affidato ai prigionieri; e non basta ch' essi provvedano quella necessaria per il campo e per il corpo di guardia: quando tutti i serbatoi sono pieni, l' acqua viene fatta gettare sull'erba del cortile. E' naturale: così cresce più bella. Però, quand'è cresciuta, gl'internati devono estirparla. Oh, stupenda coerenza germanica!

Evidentemente, questo fare e disfare, è tutto

un lavorare per tenere i prigionieri occupati, per stancarli e sfibrarli. Essi devono sentire i muscoli delle braccia e del collo, tesi, dolere sotto il peso dei secchi; devono arrivare al campo con la schiena dolorante, con il capo infiammato dai raggi dardeggianti del sole tropicale, e, posando i secchi a terra, provare la dolorosa impressione di non poter riaprire le dita delle mani.

La costruzione irrazionale dei ricoveri, il nutrimento cattivo, i lavori faticosi, riducono presto gl' internati in tale stato che il minimo sforzo fisico è seguito da un senso di grande prostrazione. L' organismo non offre più la minima resistenza alle malattie. I casi di dissenteria si

UN INTERNATO: R. BAYONA DI LIVORNO.

fanno numerosi. La febbre dilaga con temperature altissime, spesso superiori a 40 gradi. Gli ammalati, per insufficienza di spazio nel piccolo ospedale del campo, devono restare nelle camerate, costituendo un indiscutibile pericolo per i sani. Piatti e bicchieri degli uni e degli altri sono rigovernati negli stessi recipienti e per la pulizia personale è concessa una catinella ogni due prigionieri, facilitando così il propagarsi delle malattie.

Questa l'organizzazione.

* * *

Ma vediamo la disciplina.

La guardia del campo si compone di 12 soldati neri e di 6 bianchi comandati da un ufficiale. Un giorno un colonnello, certo Hubener, su la strada, alla presenza di parecchi indigeni, chiama quattro prigionieri *schweine bande* (branco

TABORA — PRIGIONIERI ITALIANI CHE SCOPANO LA CORTE DEL CAMPO.

di porci), perchè, in base alle istruzioni ricevute, hanno salutato militarmente, mentr'egli (sapendo che i quattro sono civili) avrebbe voluto che lo salutassero togliendosi il cappello.

Spesso le guardie si permettono di fare dello spirito; e non occorre dire che si tratta di spirito volgare poichè lo spirito tedesco è sempre di cattivo gusto. Così la guardia Müller, ad un prigioniero che deve essere operato all' inguine, augura che gli taglino anche la gamba; ad un altro, che l' operazione sia tale da permettergli poi di occupare un posto presso il sultano di Turchia...

* * *

Questa dolorosa vita di umiliazioni, di privazioni, di sofferenze materiali e morali, dura molti mesi. Poi, lentamente, la catena si allarga. La colonia è in pericolo. Le truppe britanniche avanzano di giorno in giorno. Le autorità alemanne sono preoccupate. Il cuore dei nostri palpita forte. Gl'inglesi si avvicinano a Tabora. I prigionieri si chiedono con ansia: « Verranno o non verranno? ». Trascorrono i giorni; e gli Alleati vengono. Gl' internati, finalmente, sono liberi. La tremenda odissea è finita.

RENZO LEVI NAIM.

TABORA — PRIGIONIERI ITALIANI CHE TIRANO UN CARRO CON BARILI PIENI D'ACQUA.

A. Calcara — *Il problema morale nei tempi moderni* — Roma, Desclée, 1917.

Renato Fondi — *Chamfort* — Pistoia, Casa Editrice « Rinascimento », 1917.

Pietro Mignosi — *Sagome velate* — Ed. Nuovi Romantici: nell'anno del Signore MCMXVII.

Alessandro Groppali della R. Univ. di Modena — *Le pensioni di guerra* — Milano, Treves.

Un grande umorista italiano rivelato dalla guerra (Umberto Tirelli) — Roma, A. F. Formìggini. — La fama di Umberto Tirelli come caricaturista di una vis comica impareggiabile non aveva, prima della guerra, varcato nè l'Atlantico nè la Manica: era solo italiana e più specialmente emiliana. Provvisto di larghi mezzi di fortuna, il Tirelli non ha mai pensato a « mettere in valore » le sue eccezionali doti di artista ed ha, per un ventennio, profuso i tesori della sua inesauribile arguzia nel giornalismo umoristico modenese. E' specialmente per merito suo che Modena ha avuto i giornali umoristici più riccamente e più giocondamente illustrati d'Italia. La collezione completa del suo *Duca Borso* (che è di parecchie annate e ormai rarissima), è l'ottava meraviglia del mondo.

Scoppiata la guerra, il Tirelli non ha più caricaturati i piccoli eroi del piccolo mondo modenese, ma i *protagonisti* del grande dramma mondiale. Nella primavera del '16 ha esposto a Bologna una serie di queste caricature che destarono in tutti una schietta ammirazione.

A. F. Formìggini, l'editore dei *Classici del Ridere*, acquistò quelle caricature per farne una ricca edizione. Nei molti mesi che sono trascorsi per portare a termine la riproduzione di quelle caricature, alcuni saggi sono stati esposti a Liverpool, ad Amsterdam, a Londra ed a Chicago, e la fama del Tirelli si è ormai universalmente affermata. Anche i giornali italiani, specialmente il *Corriere della Sera*, riportarono con compiacenza le notizie degli allori conseguiti dal Tirelli, e il *Times* di Londra lo ha proclamato uno dei maggiori caricaturisti del mondo.

La vis comica di queste caricature consiste in un grado massimo di semplificazione, e di deformazione ad un tempo. Ma ciò che è assolutamente unico in Tirelli, è che quanto più riduce al minimo il segno, e quanto più esagera le deformazioni caratteristiche dei tipi, tanto più la rassomiglianza di essi appare evidente e e parlante.

Sono dodici tavole che raffigurano il Re d'Italia, l'Imperatore di Germania, lo Czar, l'Imperatore d'Austria attuale, il Presidente della Repubblica francese, il Re d'Inghilterra, il Re del Belgio, il Re di Bulgaria, il Kronprinz, il Sultano, il Re del Montenegro, il Presidente degli Stati Uniti.

Le dodici tavole sono raccolte in una cartella sulla quale è rappresentato un Teatro: la morte fa da suggeritore e i protagonisti si presentano alla ribalta raccogliendo dal pubblico allori... e carote.

C. A. MUSACCHIO: IL DOMINATORE (STUDIO).

EMPORIUM

VOL. XLVII. MARZO 1918 N. 279

UN CARICATURISTA CONTEMPORANEO: CESARE ANNIBALE MUSACCHIO.

IL nome già sembra rilevare quella che è la nota dominante dell' artista. Il famoso *Rebus conveniunt*.... ha una nuova eloquente conferma.

Musacchio: un cognome d'eccezione, una singolare e sonora combinazione di sillabe, che ci suscita senz'altro l'idea d'un volto umano, definito *muso* per burla o per sarcasmo, aggiuntavi una finale che, solo per un'*h* in meno, non si fa leggere addirittura: *Musaccio!* Ciò che, in un atteggiamento d' umorismo un po' plebeo, potrebbe anche apparire come la più breve e la non meno spregevole definizione d'una testa umana in caricatura. Tant'è vero che molti si domandano (e fra questi, scommetto, saranno taluni dei lettori) se *Musacchio,* cotesto cognome, sia piuttosto un arguto pseudonimo del popolare e ormai illustre disegnatore italiano.

Non è così. Cesare Annibale Musacchio, colui che è giustamente riconosciuto come il più forte fra gli umoristi e caricaturisti dell'Italia d'oggi, è nato in Roma, circa trentacinque anni or sono, nel popoloso quartiere della Regola, di padre calabrese: una nobile figura, costui, di patriota e di galantuomo d' antico stampo, morto alcuni anni or sono, funzionario autorevole al Ministero della Pubblica Istruzione, nel rimpianto di tutti.

Il ragazzo, come avvien sempre per i temperamenti di sicura vocazione, cominciò assai presto, con precocità sorprendente, a scarabocchiare dovunque trovasse un po' di spazio libero; fosse una parete di casa, una lavagna, un quaderno o magari i fogli d'ufficio di suo padre. I suoi ex-condiscepoli ricordano ancora oggi questa irrefrenabile passione, per cui le caricature del piccolo artista (quelle, in special modo, dei maestri) fioccavano come neve; e con esse, legittima conseguenza, gli « zeri » in condotta e le minaccie di gravi provvedimenti disciplinari. Ma (è sempre Orazio che ammonisce) *naturam expellas furca, tamen usque recurret;* e Musacchio, dopo una penosa sosta di quasi sincera contrizione, ripigliava meglio o peggio di prima!

CESARE ANNIBALE MUSACCHIO.

Si comprende age-

C. A. MUSACCHIO: AUTO-CARICATURA.

volmente, date le premesse, che Musacchio non sia stato proprio lo studente ginnasiale modello. Il fatto è che tutti, maestri e condiscepoli, finivano col volere un gran bene a quel vivacissimo ragazzo dagli occhi piccoli e neri come grani di pepe, che, alla resa dei conti, aveva il solo torto di esser nato col bernoccolo dell'artista e di sentirsi, quindi, assolutamente incapace a costringere la libera fantasia sopra una grammatica latina, oscuramente tradotta dall'opera ancor più oscura d'un qualche « herr Professor » allora in piena voga.

Fosse la simpatia che ispirava, o il suo ingegno versatile, o magari tutte e due le cose insieme, Musacchio si beccò, in tempo debito, la sua brava licenza; ed oggi egli confessa che quel po' di cultura classica, riuscita a mettere insieme Dio sa come, (e gli amici sanno ch'essa non è poi così poca), lo ha immensamente giovato nella sua evoluzione d'artista e d'uomo. Aveva mosso i primi timidi passi di umorista con degli arguti « pupazzetti » sul *Capitan Fracassa,* alla scuola di quel grande maestro dell' umorismo che fu *Gandolin*, quando giunse per lui la chiamata alle armi. Musacchio (come ci narra il suo indivisibile amico Felice Tonetti) fu soldato in uno dei brillanti reggimenti d'artiglieria a cavallo, dove i militi hanno, o almeno avevano, quelle lunghe ondulate code di crin nero, scendenti dal lato del *chepì*, così artistiche e di così magico effetto sul sesso gentile. Artigliere fu, su per giù, quel ch'era stato da studente: disegnatore ufficiale del reggimento, e caricaturista implacabile di colleghi e di superiori. Quasi in premio di ciò fu nominato *telemetrista,* e questa carica è rimasta sempre uno dei suoi più sacri orgogli.

Ed ecco, compiuto il servizio militare, è giunto per Musacchio il grande momento di cominciare a riflettere seriamente sul suo avvenire. Musacchio non aveva tempo da perdere. Egli era tutt' altro che ricco: aveva, però, due sicuri cespiti: la sua matita, e una voglia ardente di lavorare e di far cammino.

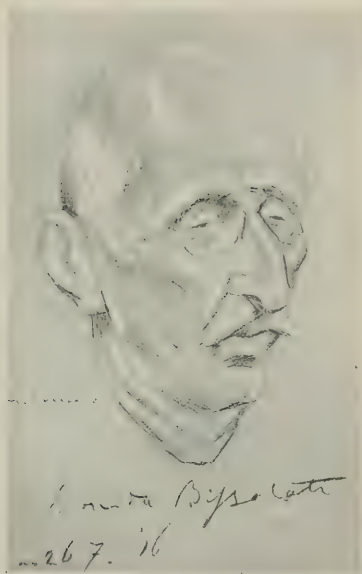
Musacchio non è un uomo dalle mezze misure. Giacchè egli può tentar liberamente la fortuna, tanto vale che vada a cercarla in terre lontane. E poi il viaggiare verso l'ignoto significa, sì, porsi nei rischi, prepararsi forse a soffrire, provare emozioni d' ogni sorta; ma vuol dire sopratutto combattere, sperare, sentendosi sempre a compagna e ad incitatrice la fulgida bandiera della libertà; vuol dire aprir la mente e il cuore a più vasti orizzonti, a più gagliarde mète; vuol dire conoscere gli uomini, il mondo; in una parola vuol dire: vivere!... Musacchio, raggranellata la somma appena necessaria pel viaggio, salpò per l'America del Sud, così come un altro avrebbe intrapresa una gita di piacere.

C. A. MUSACCHIO: IL DEPUTATO CILENO SIG. J. HUNENUS.

A Buenos-Aires si fè presto conoscere e apprezzare per quel che valeva, e quasi subito divenne collaboratore e poi direttore artistico del più diffuso giornale umoristico della città. Sotto la sua agile matita passavano tutti i personaggi e gli avvenimenti più notevoli del luogo. Un altro si sarebbe inteso già pienamente a posto. Musacchio, no! La febbre dell'ignoto era ben lungi dall'esser domata; ed egli, dato un giorno un bell'addio a Buenos-Aires, in treno, in diligenza, a piedi, a cavallo, traversò le *Pampas* (dove anzi, in una non breve sosta, fu pure *estançiero* e negoziò di cavalli), s'inerpicò su le *Cordilleras,* giunse al Chile e prese stanza a Valparaiso. Mentre ancor quì il principale giornale umoristico *Los sucesos* si accaparrava ad eccellenti condizioni la sua collaborazione, egli diveniva l'artista alla moda: le sue caricature erano lodate, ricercate, ambite; e fu anche *ritrattista sul serio* (per ripetere una sua frase prediletta) dei più cospicui personaggi cileni. No, non bastava ancora! Un giorno, mentre i suoi successi artistici e finanziari vanno di bene in meglio, mentre egli, appena venticinquenne, veleggia beatamente verso i lucidi porti della ricchezza, legge sopra un giornale che in Roma, nella sua Roma adorata, è indetto un congresso fra gli italiani residenti all'estero. La nostalgia lo assale prepotente. Fa in fretta le valigie, lascia bene in ordine il suo elegante « studio » con la più salda intenzione di ritornarvi; e giunge in Roma quando.... il congresso s'era chiuso già da qualche giorno. — Da Roma a Parigi è breve il passo, specie per chi venga dall' estremo del Sud-America. Ed eccolo, dopo qualche mese di felice vita romana, nella *Ville lumière*; incerto ogni giorno se dovesse definitivamente fissarvisi o tornarsene in Roma. Frattanto, la matita non riposava; e a Musacchio, solo, d'indole altera e riservata, senza conoscenze, senza commendatizie, senza protezioni, nella vertiginosa vita della eccelsa metropoli, proprio per la forza d' un autentico valore, giungevano le prime modeste ordinazioni, a cui egli corrispondeva con le sue più valide energie e con il migliore entusiasmo, come si fosse trattato di commissioni lucrosissime! Gran segreto, cotesto, per riuscire! — Musacchio, anche nell' impenetrabile e tremenda Parigi, si forma in breve una bella notorietà e diviene uno dei più attivi ed apprezzati disegnatori del celebre *L'Assiette au beurre*: il vero areopago dei più insigni caricaturisti e umoristi francesi o stranieri. Era stato un bel salto, tanto più miracoloso, perchè l'artista romano lo aveva compiuto, come osservavo, senza alcun altro aiuto che quello del proprio merito.

C. A. MUSACCHIO: S. M. IL RE D'ITALIA.

C. A. MUSACCHIO: FRANCESCO GIUSEPPE D'ASBURGO.

Nella febbre del lavoro, ognor più crescente

C. A. MUSACCHIO: ON. BISSOLATI.

e rimunerato, i progetti di una stabile dimora in Roma sembrano dimenticati. A Parigi Musacchio mette su un nuovo « studio » (lo « studio cileno » chi sa mai in quali mani era finito!); e all'opera caricaturale alterna quadri e ritratti ad olio o a pastello, maturati nelle serene meditazioni del suo studio, di eccellente fattura e mercè dei quali Musacchio vede un giorno aprirglisi le porte del *Salon*. Era l' ambìto riconoscimento ufficiale!

Questa volta un tristissimo avvenimento doveva nuovamente e completamente sovvertire, non il programma artistico di Musacchio che è rimasto sempre il medesimo, ma la sua sistemazione di vita. Un telegramma gli annunziava, un giorno, che il padre suo era in gravissimo stato e necessitava che egli partisse subito se voleva rivederlo! — La sera stessa Musacchio volava sul direttissimo verso Roma e giungeva in tempo per riabbracciare in vita quell'ottimo dei padri, al cui ricordo gli occhi di Musacchio si fanno ancora oggi lucidi. Da quel giorno Musacchio, un po' per ragioni famigliari e più pel suo sviscerato amore d'uomo e d'artista per l'Urbe, da Roma non s'è mosso più.

Parlare dell'attività artistica di Musacchio, in Roma, vuol dire, sopra tutto, evocare la sua quotidiana, svariata, geniale e ormai ingente collaborazione nel *Giornale d' Italia.* Fortuna per lui d'aver quasi subito trovato una palestra così alta, quale quella del diffusissimo quotidiano romano; ma fortuna anche pel *Giornale d'Italia* di essersi saputo accaparrare un così prezioso collaboratore, che, se potè nel genere essere emulato, superato non fu ancora da alcuno: *the right man in the right place!*

Il momento è decisivo nella evoluzione dell'artista; e val la pena di soffermarvisi un istante, cedendo la parola a Felice Tonetti, redattore autorevole del *Giornale d'Italia*, romano ancor lui e fervido banditore, come accennammo, dell'amico ed artista così naturalmente schivo e modesto. Una notte, (narra il Tonetti), nell'ottobre del 1912, verso le dodici e mezzo, recatomi dal Direttore, come la nostra consuetudine di lavoro importa, a prender voce sui più importanti avvenimenti del giorno allora decorso, e sulle probabilità di quello che stava nascendo, trovai ritto dinanzi alla scrivania di Bergamini un giovane magretto, bruno, di statura avvantaggiata, con gli occhi vividissimi sotto le lenti azzurrine, vestito di nero con una certa eleganza naturale. Il Direttore stava esaminando assai attentamente un album di disegni riprodotti in fototipia ed alcuni originali a carboncino od a penna; e quando ebbe terminato, guardando in viso il nuovo venuto, gli disse:

— Certo questi disegni sono fatti con molta bravura ed hanno l' apparenza di essere assai rassomiglianti... Per esempio: questo generale con il suo nasone e l'aspetto gradasso?...

— E' il Governatore di una provincia del Cile, osservò l'altro.

C. A. MUSACCHIO: ON. RAIMONDO.

Ecco, appunto!... Si tratta di gente troppo lontana che noi non conosciamo neppure per sentito dire: come vuole che si possa fare un giudizio sicuro sulla qualità più necessaria ad una caricatura, la rassomiglianza, o meglio la rassomiglianza morale?...

– E' vero!

— Dunque... lei si trattiene a Roma?...

Qualche giorno, in ogni modo...

— Allora, faccia così. Cerchi di conoscere una persona che abbia un certo nome, un consigliere comunale, un deputato, un pezzo grosso di qualche ufficio; gli faccia la sua brava caricatura, e me la porti: chè gliela pubblicherò certamente se, come sono certo, ella avrà colto nel segno.

Quel giovanotto annuì con un cenno del capo; rifece su, tranquillo e sereno, la cartella dei suoi disegni; e dopo i convenevoli d'uso se ne andò come uno che è perfettamente sicuro del fatto suo. E difatti, dopo un paio di giorni, appena conclusa la pace di Ouchy, il *Giornale d'Italia* pubblicava una magnifica caricatura di Giolitti, con il ramicello di ulivo in bocca ed un piglio brusco ed accigliatissimo, intitolata: Le amare dolcezze della pace!

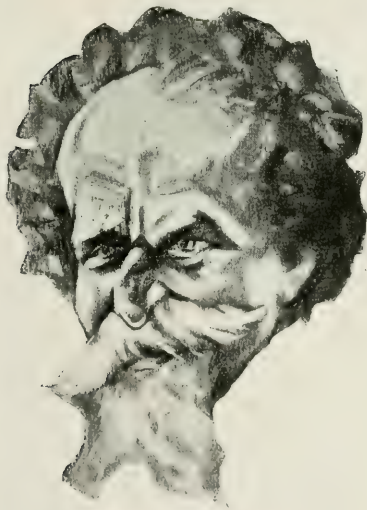
Con questo disegno meraviglioso fece trionfalmente il suo ingresso nel nostro giornale, e per esso nel mondo giornalistico romano, Cesare Annibale Musacchio...

C. A. MUSACCHIO: ON. MEDA.

C. A. MUSACCHIO: ON. FERRI.

* * *

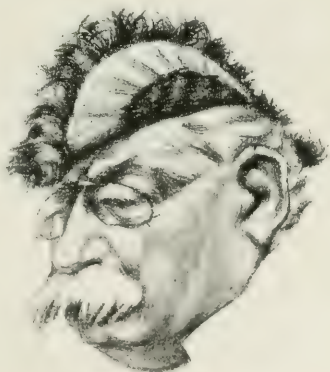
L'Italia, affermatasi sempre fulgidamente in ogni campo dell'arte, anche nell'ispirazioni e riproduzioni umoristiche e caricaturali regge degnamente il confronto; se pure, in un primo vasto periodo — dal trecento al settecento — non mantenga ancor quì il primato. Si comprende del resto ben facilmente come il genio italiano, contesto di sensibilità raffinate e d'un profondo spirito meditativo e osservatore, incline per natura e per millenarie tradizioni ad una filosofica indifferenza e ad un bonario scetticismo, sia potuto riuscire maestrevolmente nel cogliere quel tanto di ridicolo e di buffo (gaio o amaro che sia) che è nel fondo di ogni umana vicenda. Come, in questo senso, nella storia letteraria risplendono altissimi i nomi di Dante, del Boccaccio, dell'Ariosto, del Tassoni, del Giusti, per non dire dei poeti latini e dei meravigliosi nostri novellieri e poeti dialettali, così una rapida corsa attraverso la nostra storia dell'arte ci rivela artefici insigni che, nella foga della loro multiforme attività, non trascurarono atteggiamenti caricaturali o umoristici, riuscendo ancor quì ad affermazioni possenti. Una storia particolare della caricatura e dell'umorismo in Italia riuscirebbe, anzi, interessante e piacevolis-

sima; e farebbe, fra l'altro, un'ottima azione di cultura e di propaganda nazionale lo scrittore che si dedicasse a questa brillante ricerca (e l'Italia oggi ne ha di valentissimi, nel pieno vigore della giovinezza e degli studi), prima che riporta a Dante, nell' anima sua vastissima intese acutamente il senso caricaturale della vita, e fu di volta in volta comico e più spesso tragicamente macabro; e ne fan fede, oltre a certi tipi frateschi o contadineschi di sana e in-

C. A. MUSACCHIO: ON. MARCORA.
(Acquistato dal Gabinetto Nazionale delle Stampe e Disegni — Galleria Corsini).

un qualche zazzeruto alunno della *Kultur*, con la abituale gravità mastodontica, venisse prima o poi a frugare nelle nostre gallerie e nei nostri archivi per dimostrarci, magari, in un volume greve e opaco come un cielo nordico, che la nostra *vis comica* l'abbiamo ereditata direttamente dal *Dio Oddino* e dalla non meno divina *Freya*!... Giotto, che per tanti aspetti ci cisiva comicità, i suoi mille demonî, illustrazioni palpitanti della *Commedia*, dove la umana figura è così buffamente deformata, e in chi osserva al sorriso si unisce un che di terrore. Così i giotteschi tutti; così Buffalmacco, misterioso grande pittore, mordace nell'arte come nella vita; così l'Orcagna, col quale, anzi, abbiamo il primo esempio di caricatura vera e propria, quando

C. A. MUSACCHIO: ON. LUZZATTI.

sappiamo che, ne' suoi famosi « Novissimi » in Santa Croce, riprodusse in autentici ritratti, deformati però in atteggiamenti i più sarcasticamente ridicoli, i suoi non pochi emuli e nemici. Veemente, intenso l'intuito umoristico in Luca Signorelli, come ha potuto notare chiunque abbia scrutato i volti e i corpi di quegli spaventosi e pur comicissimi diavoli nel Duomo d'Orvieto, in più d'uno dei quali è ricordato qualche contemporaneo. Ed ecco Michelangiolo, la cui magnifica vena satirica bastano ad attestare i varî tipi e gruppi di demonî nel *Giudizio*: e specialmente quel *Minosse* in basso, nel primo piano a destra, nel quale, come narra il Vasari, è immortalato con non troppo onore quel disgraziato mons. Biagio da Cesena, che aveva avuto il torto di esprimere le sue pudiche riserve sulle nudità michelangiolesche in presenza di Michelangiolo e dello stesso pontefice!

Leonardo, nella mente universale, intese tutto il significato alto e profondo dell'arte di far caricature: egli, anzi, da par suo ne fu, per così dire, il definitore filosofico e l'esegèta; mentre alle sue teoriche dava vita immortale in caricature raffinatissime, fortunatamente conservateci, nelle quali la ridicola verità d'un *tipo* e d'un sentimento balza fuori più potente e impressionante che non l'avrebbe di sicuro resa il più accurato ritratto. — E caricaturisti e umoristi esimî, per tacer d'altri, ci appaiono i Caracci, e Salvator Rosa, e il Bernini, e il fiorentino Baccio Del Bianco, buon pittore e prospettico ma assai più efficace umorista; e Pietro Bellotti, veneto; e in tempi a noi più vicini il romano Pier Leone Ghezzi, le cui copiose caricature di avvenimenti e di personaggi, oggi disputate dai raccoglitori a caro prezzo, lo designano come il vero precursore della modernissima concezione caricaturale. E ancora Giovanni Battista Piranesi, e Bartolomeo Pinelli. Nell'ultimo periodo, purtroppo, si delinea la decadenza. Giustamente, nella prefazione al primo ricco volume italiano delle caricature di Musacchio, osserva Diego Angeli che noi, i tardi nepoti di Orazio, di Marziale e di Ariosto, siamo divenuti troppo serî o troppo aggressivi, e passiamo la nostra vita a dilaniarci biliosamente senza trovar più quel sorriso ch'era proprio della nostra razza! Fors'anche questa innegabile decadenza fu dovuta al fatto che, nella evoluzione dei tempi e dei costumi, a confronto con le altre grandi nazioni già da secoli saldamente costituite in liberi regimi, noi dovemmo subire per una gran parte del secolo XIX l'empio giogo straniero e la conseguente triste costrizione del pensiero e dell'azione; mentre, per l'altro lato, non possedevamo ancora autorevoli giornali, che, nei tempi moderni, sono i più poderosi strumenti per la diffusione e pel successo di cotesto special ramo dell'arte. — Comunque, noi non potemmo vantare, nella prima metà del secolo decorso, nè un *Gavarni*, nè un *Daumier*; sebbene nel Piemonte, appunto per-

C. A. MUSACCHIO: ON. SACCHI IN [illegible]

C. A. MUSACCHIO: ON. SONNINO.

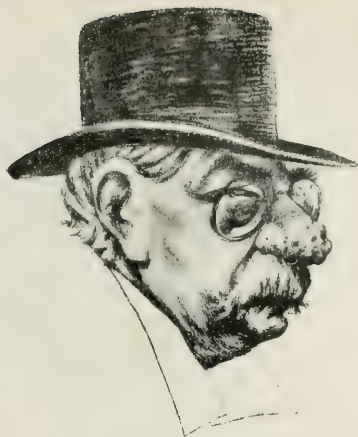
chè il solo degli antichi stati dove la libertà non fosse una vana parola, il Teya e il Matarelli apparvero arguti e talvolta felicissimi commentatori del nostro primo Risorgimento. Quando finalmente l' Italia ritrovò i suoi destini, e con la conquistata unità fu abbattuta ogni tirannide, la caricatura, povero fiore per così lungo tempo languente e vizzo, si riaprì al sole; e, ultimi venuti, ripigliammo degnamente il nostro cammino. Il bello stuolo dei nostri caricaturisti e umoristi, nei quali in diverse espressioni figurano nomi come quelli del Tricca, del Signorini, del Cecioni, dell'indimenticabile *Gandolin,* di Cesare Pascarella, di Lyonne, del Montani, di *Girus,* dello Scarpelli, del Sacchetti, del Finozzi, dell' Oppo, dell' inesauribile Galantara, oltre a quello del nostro Musacchio, non teme oggi il paragone con un *Forain,* con un *Leander,* con un *Abel Faivre* o con i caricaturisti più in voga del mondo inglese o americano o spagnuolo: per tacere di quelli del mondo tedesco, presso i quali la caricatura, espressione la più genuina delle caratteristiche d'un popolo o d'una razza, permane grossolana e perversa come un autentico *boche,* e pesante e indigesta come il famoso piatto delle salsiccie annaffiate dalla nera birra. In queste già assai migliorate condizioni si trovava l' arte della caricatura in Italia, nei recentissimi tempi, quando appunto veniva maturandosi l'autentico caricaturista e umorista di razza; colui, che riallacciandosi alla nostra grande tradizione, oggi è senza dubio l'artista del genere il più completo e complesso, lavoratore formidabile e il più rappresentativo nel certame caricaturale dell'Italia d'oggi.

* * *

L'attività artistica di Musacchio ha tre punti fondamentali: le caricature-ritratti, ossia i così detti « testoni »; gli spunti satirico-umoristici di eventi speciali od anche della comune vita; l'opera seria, prodotta nella tranquillità dello « studio », che ci appare in quadri, in ritratti, in elaborati cartelloni o in robusti disegni.

I « testoni » di Musacchio!... Chi, ormai, non li conosce; e chi, all' istante, senza la minima esitanza, non riconosce in essi le individualità riprodotte?.... Essi, ormai, formano una collezione di centinaia e centinaia: sovrani, uomini politici, soldati, pittori, musicisti, scultori, artisti del teatro di musica o di prosa o del *vaudeville*; donne famose per... beltà o per ingegno, giornalisti, banchieri, industriali, oratori, preti, scrittori, commediografi, poeti, romanzieri... è tutta, tutta la commedia umana che ci sfila dinnanzi pettoruta e ahimè! pietosamente risibile!...

Confesso d' essermi trovato assai imbarazzato, quando ho dovuto spigolare in questo campo dell'opera di Musacchio, per presentare ai lettori un saggio il più possibilmente completo. L' un per l'altro i « testoni » avrebbero

C. A. MUSACCHIO: ON. GIOLITTI.

C. A. MUSACCHIO: PIERPONT MORGAN.

tutti meritato l'onore della riproduzione. — A parte la solida sicurezza del disegno (si sa bene che Musacchio è un maestro del disegno, di tradizione classica), quel che balza subito fuori, nei « testoni », è la penetrazione profonda delle caratteristiche fisiche e psichiche d'ognuno degli effigiati. Come il commediografo, che nella sua anima vibrante deve sentire in sè tutti i più diversi personaggi, Musacchio può subito felicemente orientarsi verso i segni fondamentali, le stigmate, per dir così, del « soggetto ». — Più spesso Musacchio, che nel suo apparente assenteismo di sognatore è invece un caldo temperamento di vita e di battaglia, è già a piena cognizione di quel che sia e di quel che valga intellettualmente e moralmente il « soggetto »; ma anche quando gli occorra di trovarsi dinnanzi ad un individuo per lui del tutto nuovo, gli son bastevoli brevi parole e un'osservazione rapidamente intensa perch' egli ottenga egualmente il successo. Diguisachè il « testone », più che una caricatura nel significato tradizionale, risulta un vero e proprio ritratto fisico e psichico, esagerato e per così dire inasprito. Esso va ben più in là, in altri termini, del vero apparente; ed è così che il « testone » ci conduce alla verità assoluta assai meglio di un qualsiasi pur riuscito ritratto a processo meccanico e... non meccanico.

Un' altra considerazione, a tutta lode dell'artista: Musacchio, per temperamento e per programma, nelle sue caricature non è mai oltraggioso o velenoso. Egli, anche quando va incidendo le infinite miserie che son di tutti i piccoli o grandi figli d'Adamo, sembra quasi accompagnarle da una parola indulgente, più che per i singoli, per cotesta tragico-commedia che è la vita, per questa logora umanità che, presa tutta insieme, così com'è in pieno arbitrio dell'ignoto destino, desta forse più un pietoso sorriso che lo sdegno! Ma se la ribellione pel turpe o per l'immondo accenda l'artista, allora la sferza scende giù sanguinosa e lacerante come un solenne atto di giustizia!... Esaminate questo primo « testone » dell'allora moribondo Francesco Giuseppe. La senilità, logora dai rimorsi e dai vizî, ci è subito apprésentata dal teschio appena ricoperto da qualche relitto di carne in disfacelo. E' un cranio di macrocefalo, più vicino a quello d'un urango, sotto la cui fronte fuggente appaiono due occhi fondi e fissi da uccellaccio da preda e gl'ispidi scopetti in cui il sangue si è qua e là coagulato! Più sotto lo scheletro d'una enorme mano adunca, pronta, ancorchè tremula per l'eccesso della senilità, a ghermire, a ghermire sempre! E tutto ciò su d'un fondo cupo di abisso e di morte! — Nulla di più; ma io penso che sintesi più potente della fosca e sanguinaria figura dell'Asburgo non poteva desiderarsi! — E' una « testa » che fa fremere di sdegno e di terrore!...
— Quale contrasto impressionante con la lealtà austera e forte che emana dal ritratto del nostro Re! Il ritratto fu eseguito in pieno incendio

C. A. MUSACCHIO: IL PITTORE ALBERT BESNARD.

di guerra; e rivela, nei solchi profondi dello scarno volto tutt'altro che bello ma interessante, le ansie le fatiche e le nervosità intense d' un Re che passerà alla storia come espressione commovente di quel che sia il continuo esercizio del dovere e dell'appassionato amore pel suo popolo. Ed ecco Pio X, indimenticato pel suo semplice cuore, la cui bontà consapevole, che lo fè caro a credenti e non credenti, è magistralmente rievocata. Osservate con qual parsimonia di tratti son resi la salda e un po' contadinesca sagoma del volto di Pio X, i folti capelli argentei, e lo sguardo già senilmente stanco e pure avvivato da una inestinguibile fiamma d'amore. Qui, per l'appunto, il programma di Musacchio sembra avere una sosta, come a dire: dinnanzi a tanta bontà io non ho nulla da satireggiare se non proprio la stessa bontà! Ed ecco il profilo da vecchio aquilotto del re del piccolissimo Montenegro, che, disdegnando l'offerta corruttrice dell'Austria, sembra guardare con i piccoli aguzzi occhi verso il gran giorno della reintegrazione per lui e pei falchi della Montagna Nera! — Ecco Leonida Bissolati, tutto volontà e nervi; e il faccione leale e soffuso tutto d'un'intima soddisfatta ambizione dell' onorevole Meda. Ecco Enrico Ferri, tutto luci ed ombre come la sua intelligenza e il suo... *credo* politico; Orazio Raimondo, dagli occhi porcini, dalla *toilette* ad arte trasandata, in una indovinata posa da Mirabeau al quale e il fisico e la poderosa oratoria lo fan veramente somigliante; l'onorevole Marcora nel suo *physique du rôle* presidenziale, che potrà servir sempre da eccellente modello ai Caramba del presente e dell'avvenire, quando occorrerà loro di evocare la macchietta d' un presidente per antonomasia; e *Gigione*, la cui anima bonaria ma un po' vana (a parte l'indiscutibile ingegno) è deliziosamente resa in quel vestiario di *mandarino* cinese cui sovrasta, sul cocuzzolo del berretto, una pomposetta penna di pavone. — Del « testone » di Luigi Luzzatti vale, anzi, la pena di riportare il commentino in basso dello stesso Musacchio che, come tutti gli altri accompagnanti i « testoni » della prima serie, rivela con quale preparazione e cognizione Musacchio si pone alla riproduzione del « soggetto »:

C. A. MUSACCHIO: IL MAESTRO VITALE.

C. A. MUSACCHIO: IL MAESTRO ZANDONAI.

LUIGI LUZZATTI. — Dal taccuino di un biografo futurista:

Scienza delle finanze, + Vangelo, + letteratura, + economia politica, + buddismo, + trattati di commercio, + bontà d' animo

C. A. MUSACCHIO: OLINTO MALAGODI.

+ politica estera, + cooperative, + banca del lavoro, + cattedra universitaria, + case popolari, + agricoltura, + accademie, + libri, + giornali, + riviste, + ministeri, + incoraggiamento ai giovani, + alto sentire di sè, + presidenze onorarie, + costanza nell' amicizia, + rose dell' Ellade, + spine della Galilea! Luigi Luzzatti... autentica anima latina!

Ettore Sacchi è rievocato in due momenti culminanti: quando alla Camera, sotto le lenti erte mezzo dito, aguzza i piccoli occhi contro un discorso avversario; e quando si compone gravemente nell' uniforme di ministro all'ombra d'una feluca non si sa perchè esageratamente piccina; Sonnino ci appare di profilo, col suo sorriso enigmatico quanto quello di.... Monna Lisa, sorriso, che speriamo si risolva, nell' attesa sempre più ansiosa di trentacinque milioni d' italiani, in gloria sua ma sopratutto della patria; Giovanni Giolitti vive nel suo duro volto da maresciallo dei carabinieri a riposo, col cappello napoleonico: simbolo questo, se non del genio di lui, della facilità almeno con la quale tante volte cadde, risorse, e giacque... E Podrecca, dagli occhi lustri e dal sorriso mefistofelico; e l'eloquente deputato di Corteolona, la cui anima ultra-sentimentale è superbamente resa nell' atteggiamento smorfioso della testa, dal frigio berretto lievemente inclinato sulla destra; e Morgan il miliardario, dallo sguardo tagliente come una lama e dal naso cicciuto come una tuberosa; e Alberto Besnard, dall'enorme testa, dove gli occhi affogati nel grasso come due torli nella panna rivelano tutta l'autoconvinzione dell'artista illustre; e Pietro Mascagni dell'età matura, in un momento d' ispirazione: gli occhi scintillanti e vaganti verso gli Elisi dell'Armonia, e il volto sempre simpaticissimo sebbene, ahimè!, un po' infrollito; e Ruggero Leoncavallo, che potrebbe anche essere preso per un beato e ben pasciuto negoziante, se i piccoli occhi, scrutatori e bonarî, non rivelassero d' un tratto la fosforescente intelligenza e la cordialità tutta meridionale, di cui madre natura lo ha elargito; e Riccardo Zandonai, il più eletto rappresentante della giovanissima scuola musicale italiana, fisica negazione d'ogni estetica e pure attraente per la vasta intelligenza e la bella onestà che spirano dal suo volto; e Edoardo Vitale, colto nel momento in cui con tanta intelligenza e diligenza, mai abbandonandolo il suo sorriso bonario, guida l' orchestra alla vittoria; e Riccardo Strauss, dal volto impassibile di fanciullone teutone attraverso il quale, però, appare tutta la forza d'una intelligenza privilegiata e insieme la durezza crudele della sua razza; e Olinto Malagodi, lucido negli occhi nel volto e... nel cranio, come nella sua vasta produzione letteraria e giornalistica; e Domenico Oliva, sempre caro nella memoria, di cui Musacchio, che gli fu amico e compagno di lavoro, rievoca bravamente la viva genialità e quel non so che di burbero e di benefico, di timido e di altero, che fu proprio del grande

C. A. MUSACCHIO: IL FUTURISTA MARINETTI.

scrittore, gentiluomo e galantuomo; e Trilussa, un valore autentico di poeta e d'umorista, nel cui volto, dappresso all'acuta e un po' triste ironia, si scorge pure la compiacenza di chi tiene ad essere, o almeno a passare, per un bel campione della stirpe d'Adamo; e Salvatore Di Giacomo, volto di poeta appassionato nonostante le sane rotondità; e Marinetti, (e qui la satira è laconicamente magnifica!) metà uomo, anzi intelligente e bell'uomo, metà... un disegno di pura origine manicomiale: il futurismo!... — Ed ecco infine, in un'altra notevole manifestazione del versatile ingegno dell'artista, il modello della medaglia offerta dal *Giornale d'Italia* al suo illustre Direttore Alberto Bergamini, dove il profilo del festeggiato appare più vero della verità stessa!

Quando Musacchio riproduce il gentil sesso, sembra quasi che, cavallerescamente, il caricaturista scompaia; anche perchè, almeno sino ad oggi, Musacchio, che in argomento è... un buongustaio, è andato sempre a scegliere personalità femminili, delle quali non ultima virtù era quella d'una pura espressione di bellezza. Così per la effigie di Maria Farneti, artista eletta e di soave bellezza, così per Tina di Lorenzo, così per Madama Paquin, la fiorente e ingioiellata arbitra delle eleganze femminili nel mondo.

A. MUSACCHIO: UNE PARISIENNE.

D'altra parte (così si difende Musacchio), quando la bellezza è perfetta, dove trovare il punto d'appoggio per le deviazioni caricaturali?!...

Musacchio, del resto, quando vuole, o meglio quando ne ha tempo, è stato ed è un ritrattista abilissimo: come, nella molteplice attività, è dei migliori fra gli artefici del cartellone, ed anche dalla austera meditazione d'un quattrocentesco; o l'audace *studio* pel quadro: il *Dominatore*, a cui il Musacchio viene attualmente lavorando; e nel quale, pur non ultimato, emergono le solide qualità di pensatore e di esecutore, tutte proprie di Musacchio. Questa, anzi, della duplicità di temperamento è una specie di per-

C. A. MUSACCHIO: NOSTALGIA.

(Salon d'Automne, 1909).

un compositore di soggetti umoristici e satirici da gareggiare con Caran d'Ache: un disegnatore inattaccabile, un compositore di quadri ricchi di concetto e di sentimento. Osservate questo ritratto al carbone della gentile amazzone, dal volto così fine e dal sorriso così pariginamente malizioso; o la fanciulla da cui s' intitola il quadro: *Nostalgia*, ch'ebbe l'onore del *Salon* nel 1909, e che par balzata manente preoccupazione in Musacchio, che, odiando il dilettantismo, vorrebbe di volta in volta decidersi tutto per l'una o per l'altra via. Io penso, invece, che quando per natura si sia felicemente versatili, non si debba mai temere la taccia di superficiali e di dilettanti; nè si possa anche volendo amputare, per così dire, una parte della propria attività senza danneggiare l'altra parte; e che, perciò, Musac-

C. A. MUSACCHIO: L'ARTISTA DI CANTO MARIA FARNETI.

chio, che è fra l'altro un tenace lavoratore, potrà tranquillamente continuare nell' arte umoristica e in quella di cavalletto, senza tema che l' una sia di detrimento all'altra. Il dilettante farà scialbamente ogni sua cosa; l' artista invece, riccamente dotato, eseguirà egregiamente tutto che faccia; e la nostra grande storia dell'arte ce ne dà conferma. Tanto più poi che Musacchio, umorista e caricaturista, è già così addentro nella verità fisica e psichica, che poco più poco meno è quel che si domanda ad una cosidetta seria concezione d' arte. Egli, bensì, potrà col tempo rendere più decisi i contorni del suo programma, rinunziando alle piccole quotidiane improvvisazioni per quanto argute e geniali.

Musacchio al lavoro è d'una rapidità sorprendente. Sembra incredibile che i suoi « testoni », per esempio, siano da lui portati a compimento in meno di una mezz'ora. Gli è che Musacchio, oltre alla preparazione tecnica, oltre all' intuito fine e continuamente esercitato, si pone alla riproduzione del personaggio quasi sempre, come osservammo, dopo una acuta indagine compiuta con osservazioni dirette, o per informazioni, o sui libri. Mentr' egli traccia giù alla brava le prime linee del ritratto, desidera che la persona continui inalterata nelle sue occupazioni: che si muova, parli, rida, sorrida, legga, scriva, faccia quel che vuole insomma, purchè non decampi da quelli che sono i suoi abituali atteggiamenti. Alla fine del lavoro la felice riuscita d'esso ha una prima sanzione nella firma che, con piena soddisfazione, pone in basso alla caricatura ogni effigiato. Una collezione di autografi cotesta che, negli epici e tragici momenti che viviamo, va sempre più acquistando un singolare valore storico.

All'artista fin troppo modesto giunse di recente il riconoscimento ufficiale del suo valore, quando non pochi dei suoi disegni originali furono acquistati dallo Stato per quel *Gabinetto delle Stampe* alla *Galleria Nazionale*, dove non uno manca degli *spiriti magni* dell' incisione, della litografia e dell'acquaforte: da Dürer, da Rembrandt, da Marcantonio a Salvator Rosa, al

C. A. MUSACCHIO: LA DUCHESSA DEL BAL TABARIN (CARTELLONE).

G. A. MUSACCHIO: HUMANITAS! (STUDIO ESEGUITO AL FRONTE).

Piranesi, al Ghezzi, al Morghen, al Calamatta, al Mercuri, al Brangwyn.

Tale Musacchio, artista di razza, romanamente nutrito di spirito classico, avvivato però da una impronta di originalità tutta moderna. Egli, nella sua satira acuta ed amara ma in fondo indulgente, risente d' Orazio e di Giovenale e dà nuova conferma al famoso detto di Quintiliano: *Satyra quidem nostra est!*

Se Musacchio fosse nato in Francia, in Inghilterra, in America, o se avesse almeno continuato nella sua vita d' illustre emigrato dell'arte, egli, a quest'ora, insieme agli onori che già non gli mancano, avrebbe raggiunta la ricchezza. — Musacchio, invece, da quel filosofo e buon patriota che è, ha preferito tornare alla sua grande città natale, dove ha sì conquistata una invidiabile posizione e notorietà ma non s'è davvero arricchito! L'Italia, da molti decennî, obliviosa del suo glorioso e fastoso passato, produce bensì degli artisti eletti, ma non s'incarica troppo del loro mantenimento! — Musacchio, lungi dal far lamentele, preferisce sorridere; e, da romano e da artista, mi osservava un giorno che, con una buona salute e col lavoro che non manchi, una passeggiata sul Campidoglio o pei Fori, mentre l'azzurro del cielo si accende al più glorioso sole, o un tramonto contemplato, in solitudine, dalle alture del Gianicolo, valgono sicuramente qualche biglietto da mille in più ottenuto a prezzo dell' esilio e di molte altre rinuncie!

E Musacchio, nel suo elegante e luminoso studio » all'ultimo piano di Palazzo Sciarra, continua incessantemente a produrre; e nelle soste dal febrile lavoro trova il miglior premio e il più ambito conforto nelle smorfie birichine e tutte « romanesche » del suo *Musacchino*.

SAVERIO KAMBO.

C. A. MUSACCHIO: ROMANTICISMO (STUDIO).

LA ODISSEA D'UN CAPOLAVORO.

(LA « CENA » DI PAOLO VERONESE).

LE vanterie grottesche sulla entità del bottino di preziose opere d'arte fatto nelle invase terre italiane dai nostri nemici — i quali menarono grande scalpore per una *Venere* tizianesca, che è una copia, e non un lavoro originale, poichè l'originale non è mai stato a Udine ma sempre a Madrid, al Museo del Prado — e la cura sollecita, con cui dalla Direzione Generale delle Belle Arti la nostra suppellettile artistica fu sapientemente messa al riparo dalle ugne rapaci delle soldatesche austriache, mi hanno fatto ricordare la lunga odissea del capolavoro di Paolo Veronese, *La cena di San Gregorio Magno*, nel convento di Monte Berico della mia Vicenza, e precisamente nel refettorio dei Padri Serviti. Lo scempio fatto di questa mirifica tela se dimostra la mentalità criminosa del barbaro invasore, è tale da suscitare sdegno ed orrore in quanti abbiano sentimento d'arte e nutrano per le opere di bellezza quel culto rispettoso, che le mette al di sopra d'ogni libidine di bassa vendetta.

Quando Paolo Veronese, verso l'anno 1572, in seguito a commissione avuta dai Padri Serviti di Monte Berico, pingeva nella sua bottega a Venezia la divina scena di quel cenacolo, e animava le teste dei convitati d'una luce psichica, che dava pensiero, calore e sangue alle figure uscite dal suo pennello, certo non pensava che in secoli posteriori, in secoli di maggiore civiltà, soldatesche briache e generali in-

VICENZA — IL CHIOSTRO DEL SANTUARIO DI MONTE BERICO. (Fot. Alinari).

VICENZA — IL SANTUARIO DI MONTE BERICO. (Fot. Alinari).

coscienti avrebbero fatto strazio di tanta sua immortale fatica, sfogando la propria furia distruttrice su così insigne opera d'arte.

Questa tela è così meravigliosa che pare impossibile che un uomo abbia potuto sfregiarla, e ci domandiamo come mai dinanzi ad essa non abbia taciuto ogni senso d'ira e di vendetta.

La grandiosa opera di Paolo Veronese — lunga quasi nove metri e larga quasi cinque, e per la quale il sommo artista ebbe dal convento la misera somma di seicento *tron*, pari a lire 360 italiane — fu giudicata dall'Algarotti la più bella *Cena* di quante n'abbia Paolo saputo imbandire, tanto è grande la meraviglia che suscita lo splendore dell'arte, la pompa delle colonne, delle sale, delle logge, degli sfondi,

dei prospetti; la nobiltà dei sembianti e le signorili maniere dei commensali, e sopratutto la celeste bellezza di cui è improntata la divina figura di Cristo pellegrino, posto a lato di Gregorio Magno. Il Bresciani così la descrive:

« L'azione di questa grande opera, si volge in una grandiosa loggia composita, che presenta all'occhio quattro colonne isolate, e termina, da ciascuna porta, con un piedritto, che serra magistralmente il quadro. Dagli intercolunni di questo prospetto si scorgono, di dietro della loggia, altre quattro colonne isolate. La volta di mezzo è leggiadramente ornata; gli intercolunni laterali sono chiusi da balaustrate, e dinanzi hanno due gradinate, pure con balaustri, le quali portano, da una parte e dall'altra, su di un ripiano, che è in continuazione del piano della loggia, dirimpetto all'intercolunnio di mezzo, che resta interamente aperto. Il pavimento del ripiano e della loggia è lastricato di marmo a varî colori simmetricamente compartiti. Serve di sfondo alla loggia, un vago paesaggio: dall'alto del cielo discendono due angeli portanti una fascia leggiadramente intrecciata col motto: *Pax Domini sit semper vobiscum*.

« Dodici pellegrini sono commensali del Pontefice, e la varietà delle vesti che indossano, indicano le diverse nazioni donde provengono. Siedono, di faccia a chi guarda, ad una tavola che occupa quasi tutta la lunghezza della loggia medesima. San Gregorio è fra essi proprio nel centro dello intercolunnio di mezzo. Qua e là molti principi invitati a far corteggio. Il pellegrino che sta alla destra del santo Pontefice leva con le diafane dita il coperchio della coppa, ed ecco! egli vien subito e da tutti riconosciuto per il Salvatore, così grande è il fulgore che si irradia dalla sua faccia divina. Due cardinali sono assisi a mensa in su due sedie a bracciuoli, uno per parte, tra l'intercolunnio di mezzo: quello a destra osserva il Redentore con un occhiale, l'altro sembra estatico per l'avvenimento. Più avanti del Cardinale, collocato a destra, in atto di camminare, un bel giovanetto, vestito alla spagnuola, sta con la persona mezzo rivolta alla mensa, guarda con viso ilare gli spettatori, e tiene fra le braccia un cagnolino.

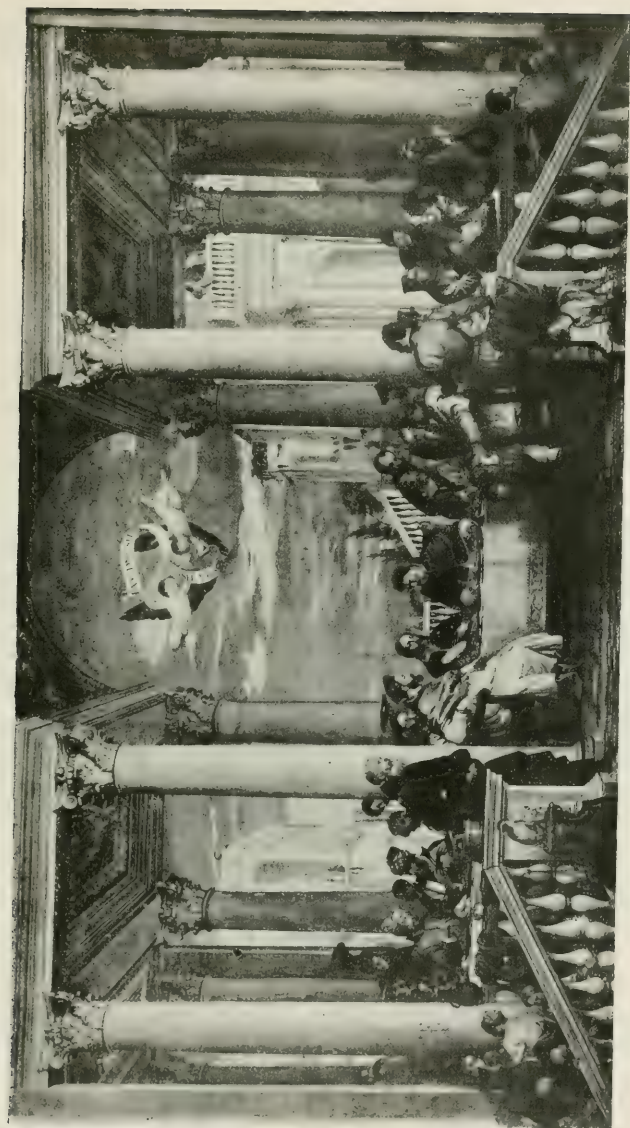
« Alla real mensa le imbandigioni sono copiose: valletti e donzelle sono occupati chi a versar vino, chi a somministrare vivande. Altri servi salgono e scendono dalla gradinata, a destra di chi guarda, coi taglieri, co' deschi e co' vassoi. Quivi sul ripiano, graziosamente appoggiato al pilastrino dove termina la balaustrata della scala, sta Paolo in abito giallo foggiato alla spagnuola, osservando con istupore il celeste Pellegrino. Ha la sopraveste avviluppata e gettata sul pilastrino della stessa balaustrata, al di fuori della quale vi è il suo bordone col millesimo: MDLXXII, epoca in cui eseguì questo dipinto. Sull'altra gradinata, a sinistra, vi è un bellissimo gruppo di poverî, composto di due ragazzine, una donna con un bimbo al collo, un giovane ed un vecchio, ai quali uno dei servi porge del pane. Sull'ultimo scalino, di fronte all'effigie dell'artista vi è un religioso dei Servi di Maria, vecchio, calvo, con la barba e i pochi capelli canuti.

« A completare la scena, egli tratteggiò anche un gatto soriano, che esce da sotto la mensa, una scimmia legata ad un balaustro che fa un movimento assai grazioso, e per ultimo vicino a sè, quello stupendo cane levriere che guarda se di tanta abbondanza gli si getti a rodere un catollo di carne o un rilievo di osso o di pane ».

* * *

Nella memoranda giornata del 10 giugno 1848 — scrive Sebastiano Rumor nella sua bella monografia sul *Santuario di Monte Berico*, opera accuratissima e diligente, frutto di studi pazienti e di sapientissime ricerche, dalla quale io attingo le notizie storiche, le citazioni e i documenti riguardanti le vicende della *Cena* di Paolo — messo a saccheggio il convento, nulla fu risparmiato dall'austriaco, e la stessa *Cena* del Veronese ridotta in pezzi.

Un povero frate, testimonio oculare di quei tragici momenti, così lasciò scritto a proposito di questa sacrilega opera di sadismo:

« Discendendo le scale (s'intende le scale del campanile sul quale il giovane frate, Ferdinando Mantovani, studente professo, si era rifugiato insieme con gli altri Padri), mi attorniarono diversi soldati, dei quali alcuni erano cacciatori, gli altri croati, tutti però erano intesi nel chiedermi danaro. Io li condussi in cucina, la quale era piena di soldati, che dissipavano quanto loro veniva sott'occhio, poi in cantina, ed anch'essa era colma di soldati; quivi giunto volevano che loro insegnassi il vino di bottiglia; io che non avevo mai inteso ne conservasse il convento, risposi che non ve n'era. Bevettero quivi fino ad alterarsi fuori di misura: divennero cani senza ritegno, insensibili ai moti della stessa natura. Fu allora che un'orda spaventevole di furibondi mi circondò minacciosa, e con i fucili verso di me rivolti, e con le spade vibranti, mi gridarono: *O subito morto o dammi danaro*... Mi gettai bocconi, e piangendo chiedevo la vita: era inutile ogni preghiera, era vano il supplicare, non valeva il piangere, anzi maggiormente inviperirono, e con i calci dello schioppo più volte mi stramazzarono in terra caricandomi d'improperi e minacciandomi della vita... Li condussi nei cameroni, e loro additai dove celavasi l'argenteria... Entrarono, ed io fui presente allo strazio che facevano delle cose sacre: chi rompeva un calice perchè si adattasse meglio nel sacco, chi una lampada, chi altri venerandi arredi... Passando vicino al refettorio, vidi una truppa di forsennati che sminuzzava,

SANTUARIO DI MONTE BERICO - PAOLO VERONESE: LA CENA DI S. GREGORIO MAGNO.

(Fot. Alinari).

stritolava, e distruggeva ogni cosa... Tutte le celle ed ogni più riposto angolo erano piene di soldati, che frugavano, distruggevano o portavano via... Il generale Culoz mi chiese lo conducessi pel convento, e così ho fatto. Secondo il solito, tutti i luoghi erano pieni di militari, che lavoravano a distruggere ed a dissipare, nè mai sentii il generale a mover parola contro i suoi soldati... Ci portammo in refettorio, ed il quadro di Paolo Veronese era fatto in pezzi, che venivano calpestati insieme con l' imagine della Madonna posta a sinistra di chi guarda il quadro. A tale misfatto io non potei non commuovermi, e il generale stesso non si rattenne da un sentimento di pietà e insieme di furore. Mi ordina di raccogliere i pezzi, che non erano molti; io li rotolo insieme e li depongo sopra un tavolo dello stesso refettorio. Mentre così stavano le cose, alcuni empî croati giravano per il tempio vestiti dei sacri abiti, con in mano il Messale, leggendo le sacre pagine o, meglio, deridendole e profanandole... L'organo era toccato da un uffiziale, che suonava valzer e polcke per insinuare gli animi alla danza... In mezzo a tante scelleraggini nessuno mai si mosse ad impedirle, quantunque non mancassero dei maggiori... Erano le quattro pomeridiane, e il generale mi chiama a sè insieme col mio compa-

TESTA DEL PADRE SERVITA GRASSO — PARTICOLARE DELLA « CENA ».

(Fot. Alinari).

gno Marco Pomello di Lonigo, e mi conduce al Refettorio per dare un destino migliore ai rispettabili avanzi del quadro di Paolo. Di nuovo lo troviamo sconvolto e disordinato, onde se prima i frammenti erano cinque o sei al più, allora ne trovammo quanti adesso sono al presente (cioè trentadue). Ce li fa rotolare insieme, e poi li consegna a due militari, quindi in compagnia ci conduce alla casa del signor Manetti. Quivi dette a me il generale una carta che scrisse il Manetti, e volle fosse da me sottoscritta, nonostante le suppliche e gli sforzi da me usati per non sottoscriverla... Il generale non permetteva neppure che io movessi labbro... mi fermò il coraggio e le parole con un imponente *Tacete voi!* e mi sono assoggettato alla sottoscrizione... Lo scopo del generale Culoz era soltanto di essere esente con ciò dalla taccia e dalla colpa del delitto di distruzione del quadro... Se la mia mano ha scritto, la mia mano fu forzata a scrivere, e Dio che giudica dall'intenzione, non già dalle apparenze, conosce quanto io fossi contrario dal favorire all'impostura e alla falsità .

Fu così che il povero frate, sbigottito dalle minacce e fuori di sè dalla paura, fu costretto a firmare una carta, nella quale si attribuiva lo scempio fatto della tela di Paolo non già al vandalismo di soldatacci austriaci briachi e alla incoscienza di ufficiali ignoranti e barbari, ma all'opera stessa dei Padri Serviti forsennatamente combattenti per difendere il convento dall' invasione.

« Ma il P. Ferdinando Mantovani — scrive Sebastiano Rumor nella citata sua opera — vittima di quella violenza e del terrore per i mali sofferti, si affrettò poi a dichiarare solennemente che tutto ciò era completamente falso. Tanto è vero che nella mattina del giorno undici, alle ore cinque antimeridiane, quando egli entrò nel refettorio, il quadro era ancora intatto. Ritornatovi alle dieci, cinque ore dopo, col generale Culoz, trovò il quadro in pezzi, i quali venivano calpestati dai soldati. « A tanto misfatto — scrive il Mantovani — non potei non commuovermi, e il generale medesimo non si rattenne da un sentimento di pietà e insieme di furore ». Lo stesso Mantovani d'ordine del generale raccolse

PARTI CENTRALI DELLA « CENA DI S. GREGORIO MAGNO ».

(Fot. Alinari).

i frammenti « che non erano molti » e li depose sopra un tavolo dello stesso refettorio, pregando il generale di meglio garantirli. E beato lui se lo avesse fatto! giacchè quando alle quattro del meriggio si portarono al refettorio « per dare un destino migliore a quei rispettabili avanzi », i frammenti, che alle dieci del mattino erano cinque o sei al più », allora erano moltiplicati fino al numero di trentadue.... ».

Il documento fatto sottoscrivere con la violenza al povero frate dal generale Culoz è il seguente:

Ricevo io sottoscritto da S. E. il signor generale Culoz i frammenti del quadro di Paolo Veronese, per restituirli ad ogni richiesta dei Padri Serviti. In tale stato furono ridotti per la difesa fatta al convento dai combattenti, alla quale furono osservati prender parte i Padri Serviti. In fede... Vicenza 11 Giugno, 1848 ».

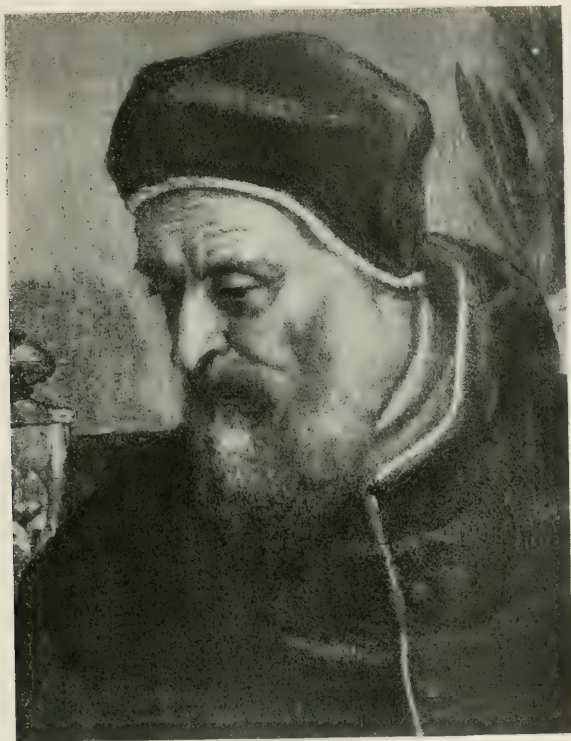
Analoga dichiarazione firmò il Manetti, il quale a tale proposito lasciò scritto: « Ciò fatto, il generale prese la carta, e dicendo che quella serviva a sua giustificazione, se ne andò ».

Il citato Manetti a sua volta lasciò scritto così: « Ero in tale stato quando in sulla sera del giorno 11, cioè a cinque ore pomeridiane circa, entrò in casa mia il sig. generale Culoz con un suo aiutante, col frate Ferdinando Mantovani,

TESTA DI CRISTO PELLEGRINO — PARTICOLARI DELLA « CENA ».

(Fot. Alinari).

col sig. Pomello di Lonigo e due soldati, che portavano un lungo fagotto. Il generale mi disse di ricevere quell'involto, che conteneva i pezzi del quadro di Paolo Veronese e di rilasciarne ricevuta. E come io era incapace in quel momento di raccozzare le idee per iscrivere nemmeno una ricevuta, il generale, premessa l'osservanza che i Frati erano in salvo, me la dettò... ».

La carta — come è detto più sopra — fu poi firmata dal frate Mantovani, e doveva creare un *alibi* al vandalismo perpetrato sotto gli occhi del generale Culoz. Francamente dobbiamo confessare che questi era meno barbaro di quei suoi colleghi odierni, che hanno permesso la distruzione di cattedrali meravigliose, di monumenti e di opere d'arte. E meno ignorante egli ci appare di quella commissione d'artisti di tedescheria, che incaricati di verificare e giudicare del bottino artistico fatto recentemente nelle terre invase del Veneto, hanno battezzato, come ho detto più sopra, per lavoro originale del Tiziano una copia della famosa *Venere e il suonatore*, non sapendo che l'originale trovasi da molti anni al Prado di Madrid. Una semplice scorsa ad un catalogo sarebbe stata sufficente per salvare quei dotti dal profferire in faccia al mondo una simile castroneria.

TESTA DI S. GREGORIO MAGNO — PARTICOLARI DELLA « CENA ». (Fot. Alinari).

* * *

Il generale Culoz fece tacere il rimorso per la falsa dichiarazione strappata con la violenza al povero frate impaurito, e mascherò la propria vergogna per lo scempio fatto dai suoi soldati della tela di Paolo, ideando una nuova falsità. Egli fece pubblicare nell'*Allgemeine Zeitung* un articolo bugiardo, con la firma « *un ufficiale austriaco* ». Ma come non tutte le ciambelle riescono col buco, così anche la nuova perfida trovata di quel generale Culoz, rotto ad ogni falsità, fu smascherata da uno studioso vicentino, Gabriele Fantoni, instancabile raccoglitore di documenti riguardanti il risorgimento nazionale. Questi riuscì a trovare fra le carte segrete conservate dal Culoz e destinate al fuoco dopo la sua morte, le minute originali autografe dell'articolo, che fu pubblicato tradotto dal Fantoni stesso nella rivista storica *Il Risorgimento italiano* del giugno 1908. Ecco l'articolo che il Culoz pubblicò nell'*Allgemeine Zeitung*:

« A notizia degli amatori d'arte. — Un articolo dell'*Allgemeine Zeitung* fa cenno della famosa pala (sic) di Paolo Veronese, sul Monte della Madonna, presso Vicenza, che nell'assalto delle truppe I. R. alla città stessa, pel loro vandalismo ha tanto patito. Sono lieto, quale testimonio, di potere riferire a tutti i cultori dell'arte che quel capo d' opera, rotto veramente in tre pezzi, ma per caso rimasto illeso in tutte le sue

TESTA D'UN CARDINALE — PARTICOLARI DELLA « CENA ». (Fot. Alinari).

parti principali, mercè un abile ristauratore potrà rimanere nella sua piena bellezza artistica. Perciò sarebbe da raccomandare specialmente il rinomato pittore e restauratore, già copista di Paolo, Lorenzi Pietro, veneziano. Il generale Culoz, il quale condusse l'assalto di Monte Berico, è egli stesso dilettante e colto amatore delle arti (*carino e assai modesto quel Culoz, quando parla di sè!*), e venuto sul luogo, s'informò subito del celebre quadro a lui già prima noto (*quale Kultur!*), e quando trovò i frammenti, li fece accuratamente rotolare (*bravo il merlo!*), e li consegnò dietro ricevuta ad uno dei monaci (*cioè ai padroni del quadro; che galantuomo!*) di quel chiostro, ivi rimasto. Egli deplora che non si avesse potuto trovare altro mezzo per quei pezzi rimasti pure integri del capo d'opera se non le rotolazioni (*il merlo si scusa*), che, ripetute, sono dannose ai quadri antichi. Egli è noto che le trincee delle alture di Vicenza (*altra falsità, che esce da quel Culoz*), ritenute imprendibili, furono difese da valorosi eroi (*grazie per i nostri padri*); se dunque per la seguìta conquista, qualcuno delle truppe, inasprito dalle gravi perdite, ebbro della vittoria (*e di vino rubato ai frati*), e contro cui fu tirato dalle finestre del chiostro e sulla torre della chiesa, anche dai medesimi religiosi (*ah! mentitore e mascalzone! se i frati si erano rifugiati sul campanile!*), può avere benissimo sui quadri e sulle suppellettili recato il lamentato vandalismo, può in qualche riguardo essere anche scusato. Soltanto con fatica potè il generale (*che buona pasta di Culoz!*) sottrarre i religiosi al furore dei soldati (*certo volevano vendicarsi dello scempio fatto dai frati al loro quadro di Paolo*), mentre egli li mandò tutti sotto scorta al Quartiere Generale, ad eccezione di uno solo che fu trattenuto (*e poi dicono che non c'è più religione!*) per amministrare i conforti della religione ai morenti (*e per fargli firmare il famoso documento falso di colpabilità dei suoi compagni*). Io ebbi occasione di vedere presso il signor Barone Culoz, qui residente, la suaccennata ricevuta, la quale, per maggior schiarimento dei fatti narrati, qui unisco tradotta ».

Ah! la gran faccia di bronzo quel generale Culoz! e pensare che era egli stesso l'autore dell'articolo! Fosse per vergogna dell'atto vandalico compiuto dalle truppe imperiali, o per un rimorso di origine estetica, o per darsi l'aria di intellettuale, certo è che nell'anno 1857 l'imperatore Francesco Giuseppe ordinò la restaurazione della *Cena* di Paolo a spese dello Stato, incaricandone l'Accademia di Belle Arti in Venezia. Il lavoro di restauro fu affidato al Tagliapietra, ispettore delle Gallerie Accademiche, il quale lo eseguì con maestria ed arte *superiori ad ogni elogio* — come ebbero a dire i membri della Commissione giudicatrice — *avuto riguardo al disordine del dipinto e alla somma difficoltà di ritornarlo allo stato naturale.*

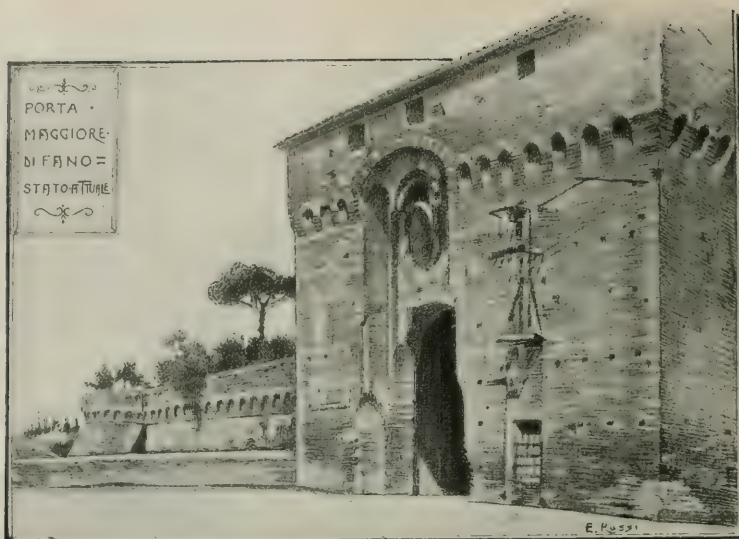
Con suo dispaccio del 19 aprile 1858 l'arciduca Ferdinando Massimiliano, governatore generale del Regno Lombardo-Veneto, ordinava che la preziosissima tela fosse « ricollocata nel convento dei Padri Serviti di Monte Berico, e precisamente nell'antico sito pel quale il sommo artista ebbe ad eseguirla ». Nell'anno 1886 il Comune di Vicenza tramandava ai posteri la storia avventurosa del mirabile quadro con la seguente lapide murata nel refettorio del convento di Monte Berico:

Questo capolavoro di Paolo
dagli Austriaci irrompenti
il X Giugno MDCCCXLVIII
ridotto a trentadue pezzi
restituito all'onore dell'arte
per decreto dell'Imperatore F. Giuseppe I
per opera di Andrea Tagliapietra
qui venne ricollocato il 19 Maggio 1858

Pochi passi al di fuori del convento si eleva un monumento eretto dagli Austriaci alla memoria dei loro soldati caduti nell'assalto di Vicenza. Una iscrizione esalta il valore ed il patriottismo di cotesti uomini morti combattendo *pro incolumitate patriae.* Per quei mangiatori di sevo assalire Vicenza e distruggerne le opere d'arte voleva dire combattere per la incolumità della patria. Nessun monumento funebre fu mai così falso e bugiardo. Culoz ha fatto scuola in patria, e con ottimo risultato.

Da alcuni mesi su questa menzogna lapidaria un ignoto vicentino ha disteso uno strato di colori nazionali. Benissimo!

GIOVANNI FRANCESCHINI.

PORTA MAGGIORE DI FANO = STATO ATTUALE

OPERE FANESI DI ARCHITETTURA MILITARE MALATESTIANA.

Il tratto litoraneo della ferrovia da Bologna ad Ancona rasenta le mura di Fano prospicienti l'Adriatico passando sotto una Rocca dal maschio imponente la cui prima costruzione è dovuta a Sigismondo figlio di Pandolfo Malatesta. E' la principale opera fanese di architettura militare malatestiana ma non è la sola. Rimangono in poca parte le mura dai torrioni rettangolari e rotondi e una Porta fortificata che aveva i ponti levatoi protesi verso l'antica strada consolare Flaminia.

Questa Porta si chiamava, e la chiamano, *Porta Maggiore* per ragioni di cui il nome stesso dà la spiegazione. Chiudevansi validamente quei Principi nelle piccole capitali dei loro dominî, stretti, invidiati ed insidiati com'erano dai vicini e dai prossimi amici o nemici, che, del resto, essi ripagavano di altrettanta equivalente moneta.

Da un anno e più si riparla della Porta Maggiore che le ripetute vibrazioni dei terremoti dell'agosto 1916 trovarono in condizioni di scemata resistenza (era da tempo crollato il tetto per cattiva manutenzione) e ne lesionarono visibilmente, ma senza pericoli immediati, la parte di più recente rifacimento pontificio verso la città.

Quando cadde il tetto ci fu chi pensò che si poteva risparmiare la spesa della ricostruzione demolendo la Porta; altri invece volevano la Porta a terra per le stesse ragioni che fecero nel 1878 sparire il fornice ed i torrioni laterali della *Porta Giulia* aperta nel 1551 da Luca da Sangallo; altri invece, ed erano i più pericolosi, chiedevano l'abbattimento perchè, dicevano, la demolizione libera con poco sacrifizio la strada da un ingombro il quale diminuisce l'evidenza del retrostante *Arco d'Augusto* che, con la *Facciata di San Michele*, le *Logge di San Michele* e la *Casa di Guido del Cassero*, forma un gruppo degno delle città più note per copia e per raggruppamento di monumenti e di memorie. Ma

invece prevalse, fortunatamente e sensatamente, quel principio conservatore che potè apparire bigottismo archeologico allorchè opposizioni tenaci tennero su inutilmente tanti anni le *Porte San Leonardo* e *Marina,* ma che avrebbe meritato di essere più fortunato quando si volle sostituire la vecchia *Porta Giulia* di Luca da Sangallo. In un opuscoletto di quell'epoca (1878) il Bibliotecario Comunale mal nasconde la sua non approvazione al cattivo progetto degli Amministratori del Comune ed illustra la moritura Porta dicendo di voler narrare brevemente, « quasi a tesserne il funebre elogio », l'origine e le vicende di quella « antica e grandiosa Porta della nostra Città la quale sparisce per sempre dal novero dei manufatti che ornarono la cinta di queste mura .... facendosi buon viso dalla Città ai più recenti trovati dell'architettura e del moderno progresso.... !! »[1].

PORTA MAGGIORE DI FANO — PROSPETTO ATTUALE VERSO CITTÀ VISTO A TRAVERSO L'ARCO D'AUGUSTO.

(Fot. Alinari).

La *Porta Maggiore,* la sola Porta cittadina che ci è rimasta in piedi, ha caratteri intrinseci e pittorici e ragioni storiche che la impongono

[1] LUIGI MASETTI, *La Porta Giulia di Fano (Cenni storici).* Fano, Tip. V. Pasqualis, 1878.

al rispetto. Nella calda luce dei rossi tramonti è suggestiva e tipica sul primo piano del quadretto al cui sfondo è legata dal *Bastione* che si stacca dal suo fianco di ponente, e, scavalcando il *Canale del Vallato,* si slancia sino al *Torrione* che allunga giù, nel letto del fossato profondo, gli sproni tormentati dal cilicio dei rampicanti selvatici aggrappantisi alle connessure scarnite fra i mattoni del paramento.

Contro questa Porta si sono accanite le artiglierie del Conte Federico d'Urbino (non ancora Duca) quando nel settembre 1463 impose ai Fanesi, in nome e per conto di Pio II, la *Libertas Ecclesiastica*, obbligando a capitolare Roberto Malatesta che, per suo padre Sigismondo Pandolfo, signore di Rimini, teneva la città. La traiettoria dei proiettili delle artiglierie di Federico, sorpassando la Porta, trovò più volte sulla sua parabola il Portico Costantiniano sovra i tre fornici del retrostante Arco d'Augusto, che irrimediabilmente guastò!... Sembra un episodio di questi giorni!!

PORTA FIUME DI CESENA (SOTTO LA FORTEZZA MALATESTIANA).

(Fot. Alinari).

Quattro secoli dopo, la mattina del 12 settembre 1860, altre artiglierie fecero forza contro Porta Maggiore, ma non guastarono nulla e diedero passo all'Esercito Nazionale vittorioso... Tale monumento di architettura militare, che appartiene un po' alla storia nazionale ed è

CORTILE DEL PALAZZO MALATESTIANO DI FANO. (Fot. Alinari).

marcato da due delle più belle date della storia cittadina, deve essere salvato, anche studiando *un ripristino* sulla base dei documenti, delle analogie e dell'esame diretto, con molta coscienza e senza nulla di arbitrario.

* * *

È scritto, e non a caso, *un ripristino*. Difatti la Porta deve avere assunto, dopo la prima costruzione, fisonomie, se non diversissime, per lo meno varie. La prima costruzione appartiene probabilmente al periodo più florido della dominazione Malatestiana. Il migliore e maggiore storico fanese, Pietro Maria Amiani [1], scrive all'anno 1425, che « era il nostro pubblico impegnato alla costruzione delle mura della città (ingrandivasi la cerchia romana delle mura cittadine) tra Porta San Leonardo e Porta Maggiore soprastandovi d'ordine di Pandolfo (Malatesta) Ugolino de' Montaini dalla Pergola nostro Podestà ». Non è supposizione inattendibile pensare che, ampliata la cinta di difesa militare della città con fossati e rilevati senza murature, l'edificio della Porta però fosse già sorto isolato con i suoi ponti levatoi, le sue bertesche, e sopratutto colla sua parte alta, a merlatura, coperta per le vedette e per la piccola guarnigione. In quell' anno 1425 si costruivano al di qua dei fossati le mura; e Pandolfo, che d'arte militare era maestro ed aveva da circa un lustro provata la umiliazione della sconfitta di Brescia (che gli aveva fatto perdere Brescia e Bergamo), fortificava la Porta ordinando ancora, dice il citato storico fanese, « la fabbrica di un torrione a Porta Maggiore che fu detto di S. Orsolina, per la chiesa e monastero che, sotto l' invocazione di detta Santa, eravi stato molti anni prima eretto ».

Qualche anno addietro un conosciuto e chiaro studioso fanese, Giuseppe Castellani, pubblicò alcuni documenti [1] su lavori fatti alla Porta o intorno alla Porta dopo il bombardamento di Federico d'Urbino e la caduta del dominio dei Malatesta, da Matteo Nuti, artista che lavorò a Rimini per Sigismondo nel tempio di Leon Battista Alberti e che a Cesena costruì per Domenico Malatesta detto Novello la Rocca e la Biblioteca (con la famosa *Sala di studio* basilicale) nella quale si è firmato *Fanese*.

Però prima che a Matteo Nuti, forse fu dato incarico ad altro architetto. Difatti l' Amiani [2] racconta (all'anno 1464) che, « stabilitasi la nuova forma di governo, si diede riparo alle fortificazioni della città grandemente danneggiate dalle bombarde del Conte Federico nella guerra passata. Fu ricercato quel Principe di un architetto, il quale disegnar dovesse la nuova fabbrica e si compiacque di spedire a Fano Maestro Feliciano d' Urbino suo ingegnere sotto la cui direzione fu fabbricata dai fondamenti la Porta Maggiore, rovinata nella prefata guerra, nella quale occasione si rifabbricarono i due torrioni vicini alla medesima ».

Non pare esatta questa notizia messa in rapporto coi documenti indicati; ma dai fatti noti par logico poter dedurre che la Porta si è presentata con tre fisonomie:

[1] PIETRO MARIA AMIANI, *Memorie istoriche di Fano*. Vol. I, p. 344. Fano, Tip. Leonardi, 1751.

[1] In *Rassegna bibliografica dell' Arte italiana* (Notizie di artisti fanesi che lavorarono a Fano nel secolo XV). A. 1910, p. 125.

[2] Op. cit., T. II, p. 8 e 9.

1° *La fisonomia Malatestiana,* la quale sui prospetti fuori della città si presentava con un coronamento a finestre molto avvicinate le cui spalle sorreggenti l' armatura del tetto davano il disegno di una merlatura ghibellina a coda di rondine.

2° *La fisonomia assunta con i lavori di Matteo Nuti,* dopo l'assedio del 1463, cominciati, pare, non più tardi del 1466 e forse compiuti insieme ad altri lavori nelle mura vicine nel 1468, nel quale anno (lavorava col Nuti anche suo figlio Lodovico) un Maestro Bartolomeo di Antonio da Milano, tagliapietra abitante a Pesaro, intagliò l' arma pontificia da mettere sulla Porta. Osservasi però che il carattere degli avanzi esterni della Porta ci fanno ritenere che il restauro del Nuti non deve essere stata una ricostruzione *ab imis* ma una più o meno fedele riproduzione (almeno verso campagna) della precedente fisonomia.

3° *La fisonomia attuale* risalente con probabilità al 1573 come dice la targa sovrapposta all'arco a grosse bugne che ricorda Papa Gregorio XIII e quell'anno sulla facciata verso città. Questa è una facciata che chiameremo *semifinta* essendo una specie di sipario senza valore e significato estetico e senza corrispondenza col tetto. Nelle altre facciate, una delle quali è in parte coperta da casette addossate, si vedono le manomissioni e gli adattamenti posteriori al 1463, compresa una cannoniera guardante il canale del Vallato. Non pare tecnicamente avventata la induzione che la lesione principale prodotta dai terremoti dell'agosto 1916 (consistente sopratutto in un distacco della facciata verso città e in un distacco di parte della volta a botte interna nel senso trasversale della direttrice) corrisponda alla manomissione più importante dei primi due secoli della dominazione pontificia.

PORTA MAGGIORE DI FANO. IDEA DI UN RIPRISTINO

* * *

Lo studio di un ripristino non può prescindere, per un complesso di ragioni tecniche, estetiche, storiche e di finanziaria opportunità, dalla conservazione di tuttociò che per merito o per diritto può essere conservato, come, ad esempio, il voltone e la cannoniera; ma il prospetto verso campagna e i fianchi, si prestano assai bene per il ripristino secondo la fisonomia Malatestiana seguendo, oltre che le tracce evidenti che si vedono nelle murature, lo studio di analogie riscontrabili in opere fanesi e di fuori. Del prospetto verso città, che spesso e logi-

camente non aveva aperture e coperture di offesa e di difesa, non abbiamo ancora dati o tracce per lo studio di un ripristino. Forse c'era muro chiuso, forse il prospetto era tutto o quasi tutto aperto, come nella Porta Torre di Como.

L'esame diretto dell'edificio è facile perchè le murature (di laterizio) dimostrano chiari i segni dei ponti levatoi, gli avanzi di aperture, di feritoie, ecc., e non difficilmente scorgonsi, anche per la qualità dei laterizi o per la tecnica costruttiva, le strutture aggiunte nell'epoca pontificia.

Prima di seguire un brevissimo esame, ricordiamo che dal 1404 al 1420 Pandolfo III Malatesta fu anche signore di Brescia e di Bergamo e che visse alla Corte milanese orientando essenzialmente il suo gusto estetico verso gli edifizi lombardi, come indiscutibilmente dimostra la fisonomia architettonica preferita per il suo palazzo di Fano, in cui si conservano mirabilmente otto bifore che sono analoghe, nel sentimento e nella perfezione, a quelle del Castello Visconteo Sforzesco di Milano.

Osservando le murature sotto la grondaia della nostra Porta, si deduce che la parte superiore della fabbrica (quella sporgente sopra gli archetti) era indubbiamente, come si disse, coperta a tetto poggiante sulla pseudo-merlatura ad elementi ghibellini a coda di rondine quali vedonsi nel Castello di Milano in tutte le torri, nei muraglioni che salgono dai fossati, nelle porte d'accesso ai recinti, ecc. Elementi analoghi si riscontrano pure in antiche fortificazioni romagnole e marchigiane, architettonicamente legate ad opere lombarde (Castello di Milano, Castello di Somma Lombarda, Castello di Mantova, ecc.), come ad esempio nella Rocca Sforzesca d'Imola, nella Rocca di Lugo, nel Castello Estense di Cento, nella Torre di Porta Pieve pure a Cento, nel Torrione di Cagli, nella Rocca Malatestiana di Gradara e in altre [1]. E che questa merlatura della nostra Porta reggesse un tetto e non fosse un coronamento essenzialmente decorativo quale si vede ad esempio in quella delicata visione medioevale che è il Palazzo di Re Enzo risuscitato nel centro di Bologna dal Rubbiani, può dirlo ancora la constatazione della mancanza di tracce di canali di scarico d'acqua sotto gli elementi della merlatura stessa.

Una eloquente analogia della Porta fanese

LA ROCCA MALATESTIANA DI FANO.

(Fot. Alinari).

[1] Cfr. Giulio Grimaldi, *Rocche Marchigiane* (Almanacco Italiano 1908. R. Bemporad, Firenze).

l' abbiamo nella Porta Fiume sottostante la Rocca di Cesena in cui (secondo un controllo fatto gentilmente dal chiar.mo Sovrintendente ai Monumenti delle Romagne prof. Gerola) il prospetto esterno conserva i merli ghibellini sorreggenti il tetto e legati al di sopra dei col-

LA TORRE DI S. LUCIA E IL RIVELLINO DI PONENTE NEL CASTELLO DI FERRARA. (Fot. Alinari).

larini da archetti a sesto scemo di struttura coeva e i prospetti laterali (manomessi nel settecento) hanno tracce di analoghe merlature, mentre si ha ragione di supporre che il prospetto interno fosse aperto.

Osserviamo la linea d' archetti che, sopra il foro maggiore della nostra Porta, è interrotta e sostituita da un ampio arco ribassato. Questo motivo architettonico è in perfetta analogia con quel che si vede nel castello di Milano sopra la *Ponticella di Ludovico il Moro*, sul Fossato verso il recinto *Ghirlanda* e sul Fossato morto a destra della porta d'accesso alla Corte Ducale. Tale motivo è sopratutto un espediente costruttivo, che nel Castello milanese è applicato per dar libero sviluppo all'arco delle finestre forate nella cortina, mentre nella Porta fanese risulta essenzialmente legato alle necessità di manovra del grande Ponte levatoio, risolvendo, nel tempo istesso, con geniale e sicura mano di tecnico-artista, il problema estetico.

Di fianco, a destra del grande Ponte levatoio, scendevano le catene di trazione del ponticello della Postierla come si vede da tracce manomesse ma indiscutibili e come si riscontra in altre Porte principali di recinti fortificati, quali le opposte entrate di tramontana e di mezzogiorno del Castello Estense di Ferrara e quelle del Castello milanese, nel quale ultimo la cura per la praticità e la sicurezza della manovra dei passaggi levatoi ha persino l' espediente di un tratto di muro a strapiombo.

*
* *

Se dopo il brevissimo esame volessimo concretare una idea di primo ripristino, potrebbesi dire che il prospetto esterno della nostra Porta Malatestiana subirebbe forse un rispettoso ripristino qualora fossero rifatte, o meglio, completate le merlature sorreggenti il tetto, fossero rintracciate le incassature verticali della Postierla e compiuto qualche altro minore lavoro di rifacimento e di finimento nelle spigolature dei muri, nei paramenti, negli archi, ecc. La difficoltà per completare gli elementi di pseudo-merlatura reggente il tetto, può essere attendibilmente superata studiando a Fano l'interno della Rocca Malatestiana. Quivi, nel cortiletto del Maschio, al di là di dov'era il secondo Ponte levatoio, dopo la Porta cui è sovrapposta una targhetta di pietra, la quale ricorda Urbano VIII e l'anno 1624, scorgonsi manomesse, coperte e quasi nascoste, merlature ghibelline a coda di rondine e collarino.

Apro una parentesi. Non so se, quando nel 1898 fu fatto il restauro e il ripristino del bellissimo lato che ci resta del Palazzo Malatestiano [1] e si trovarono tracce indiscutibili dell'esistenza di una merlatura (che si perdettero senza poterne fare esatto rilievo per la solita ignavia dei muratori) siasi pensato a quei merli della Rocca, perchè oggi sorge il pensiero che il coronamento a merli guelfi seghettanti il cielo quale fu applicato potesse invece essere radicalmente diverso, cioè a cornice di gronda sul cortile interno ed a merlature ghibelline reggenti il tetto.

[1] Cfr. C. Selvelli, *Avanzi e Ruderi* (I restauri nel Palazzo dei Malatesta di Fano). Ed. Frat. Druker, Padova, 1905.

all'esterno, come si ha esempio nella Corte Ducale del Castello milanese.

Chiudendo la parentesi, ricordo di avere già espressa l'accennata idea di ripristino della *Porta Maggiore* fanese scrivendo nel 1916 (dopo i terremoti dell'agosto) sul *Giornale del Mattino* di Bologna e nel decorso anno sul *Monitore Tecnico* di Milano e che tale idea coincide con quella che la R. Sovrintendenza di Ancona è riuscita a far concretare in parte dando le indicazioni per un progetto di restauro non ancora attuato.

Le vecchie vedute e le carte panoramiche della città potrebbero essere buoni documenti per lo studio sicuro d'un più largo ripristino. Ma quelle che conosco sono tutte posteriori alla caduta dei Malatesta. Fra le pitture più conosciute c'è il grande quadro in Duomo nella Cappella Rinalducci a tergo del noto ritratto su lavagna attribuito al Van Dyck riproducente l'Assedio di Fano del 1463. Esso quadro ha dettagli interessanti ed assai bene ha in evidenza la Porta Maggiore con il suo Ponte levatoio, con la copertura a tetto e la forma presso a poco simile all'attuale. Non dice sufficientemente per lo scopo nostro.

Delle antiche carte panoramiche e corografiche la più nota è quella straniera del Blavius (1663) che però non pare attendibile in tutto perchè la riproduzione di certi edifici è arbitraria e un po' tedeschizzata

Una serie di carte fu indicata in una breve pubblicazione di circa 15 anni fa dall'Anselmi, che citò quelle di Pietro e Francesco Bertelli (1599), di Jacomo Lauro e di Giovanni Jansonio e quella del pesarese Francesco Mingucci che la disegnò nel 1626 ed è conservata nella Biblioteca Barberina [1]. Egli si indugia specialmente sovra una a lui sconosciuta che, secondo documenti, il pittore fanese Gian Francesco Morganti disegnò su cartone nel 1581 per la decorazione delle Logge Vaticane « con le sue strade, case, templi, et muraglie.... ».

Ho ripensato a questa vedendo recentemente, in una sala della Residenza Vescovile di Fano, un quadro ad olio in tela rappresentante una veduta panoramica della città. Questa veduta, presa dal punto di vista migliore per l'effetto panoramico, ha pur essa la nostra Porta presso a poco come quella che, più in grande e più in evidenza, è dipinta nella tela del Duomo.

IL CASTELLO DI FERRARA NEL 1400 (DA UN ORIGINALE NEL PALAZZO D'ESTE A TIVOLI).

(Fot. Buzzoni).

[1] ANSELMO ANSELMI, *La Pianta della città di Fano disegnata nel 1581* (Periodico *Le Marche*. Fano, A. I, p. 129)

* * *

Le indicazioni sopraccennate hanno permesso di abbozzare una idea di massima di ripristino della parte esterna della Porta, quale qui riproducesi, per concretare il discorso con una conclusione pratica.

* * *

Pandolfo Malatesta incastrò la Porta Maggiore nella nuova cinta di mura che ingrandiva a levante la città al di là della cinta più antica che chiameremo col Masetti [1] « Cinta Romana di Augusto ». Pandolfo chiuse nella città alcuni borghi facendo quello che chiameremo l'*Addizione Malatestiana* la cui planimetria ha in parte strade con caratteristico irregolare andamento medioevale e in parte strade ove il parallelismo e l'ortogonalità delle medesime si collega al tracciato regolare romano che è il fondamentale del resto della città.

Naturalmente le mura subirono in seguito variazioni e completamenti col variare e col perfezionarsi dei mezzi bellici di offesa e di difesa. La Porta si incastra sporgendo sul fossato e servendo perciò essa medesima da bastione in modo da battere, colle feritoie e le cannoniere aperte ai fianchi, gli assalitori pervenuti nel fossato stesso ed entrati nell'angolo morto delle artiglierie della cortina. Buona parte delle mura malatestiane furono già, purtroppo, demolite. Avevano le cortine interrotte da opere fiancanti (bastioni) a perimetro rettangolo e curvilineo.

Per fortuna è rimasto (e non ne sarà facile fortunatamente la demolizione) il migliore dei bastioni, quello veramente bello e pittoresco che fa sfondo nel quadretto in cui vedemmo campeggiare la Porta Maggiore. All'angolo di ponente della fronte di mura che guarda l'Adriatico nostro, si eleva la fortezza di Sigismondo Malatesta figlio di Pandolfo.

* * *

La fortezza fu cominciata da Sigismondo nel 1438 facendo concorrere nella spesa gli abitanti di Fano e di Mondavio. Non è certo però che tutte le classi di cittadini vi concorressero di buon grado perchè qualche anno prima (1431) il Consiglio si era già trovato nella necessità di ricorrere al Pontefice « per astringere gli ecclesiastici al pagamento di una colletta per le spese che si facevano per le nuove fortificazioni della città » [2]. Ma pare con esito disastrosamente negativo.

Quattordici anni dopo (1452) Sigismondo, signore anche di Rimini, ordinò la costruzione del Maschio cui si accennò in principio. Oggi quest'opera speciale di difesa e di vedetta torreggia colla fisonomia in cui è l'impronta di un legame di parentela con la Torre ottagonale di Cesena.

Sorge un dubbio. Il Maschio fu costruito in questa forma? Osservasi che la carta panoramica del Blavius, la cui data discende alla seconda metà del '600, indica una torre poligonale senza tetto sormontata da un torricino discentrico. Uguale indicazione c'è nella tela panoramica del Palazzo Vescovile, la quale non pare che debba rimontare al di là di un secolo prima. Inoltre il quadro l'*Angelo Custode*, che nel 1640 la famiglia fanese Nolfi ordinò al Guercino (quadro che si conserva nel tempio di Sant'Agostino) ha in fondo a destra la veduta di un'opera di architettura militare che, verosimilmente, è una riproduzione a memoria della Fortezza fanese nella fisonomia senza tetto e col torricino.

Quand'è dunque che il Maschio fu coperto dal tetto ed ebbe la sagoma così caratteristica e simpatica attuale?

Vecchie torri ed opere di vedetta, in origine scoperte, furono dai Fanesi fatte poi coprire a tetto. Si ha traccia di ciò, ad esempio, anche nel citato maggiore storico locale [1] che, alla data del 1479, ricorda la Torre di Carignano (nel territorio del Comune) e dice: « Fu spedito un architetto alla Torre di Carignano perchè, a spese del pubblico, fosse coperta per comodo del presidio che doveva collocarvisi ».

E, a proposito della parentela del nostro Maschio con la Torre ottagonale che sta sotto la Rocca di Cesena, il Marinelli, illustrando *La Rocca Malatestiana di Cesena*, ha notizie che possono darci un po' di lume [2]. Egli si è riferito specialmente a notizie attinte nella *Relazione inedita sullo stato delle Rocche di Romagna stesa nel 1526 da Sangallo il Giovine e Michele Sanmicheli per ordine di Papa Clemente VII*, ed a disegni del secolo XVIII, disegni che lasciano molto incerti sullo stato delle merlature e delle coperture nelle torri e nelle cortine della Rocca, incertezza che non è eliminata dalla accurata ed ingegnosa ricostruzione che l'autore, distinto ufficiale superiore del Genio Militare, compone.

Il Marinelli opina che la Torre ottagonale di Cesena, la quale non fa parte integrante della Rocca sovrastante ma è un'opera di collegamento fra la loggetta che va al Palazzo del Governatore (ora Municipio) e un terrazzo in cui comincia una cortina di salita alla Rocca, sia opera posteriore ai Malatesta ed allo stesso lavoro fatto da Papa Paolo II nel 1466, lavoro in cui ebbe mano Matteo Nuti che nel torrione della polveriera, su in alto nella Rocca, si è firmato così: *MCCCCLXVI – Opus Mathei – Nuti Phanensis.*

Tale opinione, egli dice, è pure quella di taluni studiosi del luogo ed è confortata da os-

[1] Op. cit., p. 6.

[2] P. M. Amiani, Op. cit., T. I, p. 365.

[1] P. M. Amiani, Op. cit., T. II, p. 18.

[2] L. Marinelli, *La Rocca Malatestiana di Cesena*. Reggio Emilia, Soc. An. di Arti Grafiche, 1907.

servazioni sul diverso colorito dei materiali, sul disuguale deperimento, sul distacco dalle immorsature, ecc.

Nel Maschio fanese, che fu rialzato nella parte sopraelevata e che non ebbe perciò bisogno di immorsature, tali segni decisivi non si hanno, ma la disuguale accuratezza dei paramenti nelle diverse zone della torre è evidente. Però presenta tutti i caratteri della verosimiglianza l'ipotesi che la Torre di Cesena e quella di Fano siano coeve e forse dello stesso artista che le fece non prima della seconda metà del seicento.

La Fortezza fanese è tuttora cinta verso città da profondo fossato. Vi si accede per un ponte in muratura, ma l'antico accesso non era così. Esso era costituito da due Ponti levatoi coassiali divisi da un' opera di difesa avanzata, il *Rivellino*, di cui si vedono le tracce della fondazione sul ponte stesso nell'allargamento quadrangolare a metà lunghezza. Il quadro panoramico del Palazzo Vescovile indica quest'opera che ricorda a chi scrive i due rivellini di mezzogiorno e di ponente così bene conservati in due delle entrate del Castello Estense di Ferrara, anch' esso trasformato nel coronamento delle torri da Gerolamo Carpi (1554) e da Al-

FANO - « L'ANGELO CUSTODE » DEL GUERCINO (A DESTRA LA ROCCA MALATESTIANA ?).

(Fot. Alinari).

berto Schiatti (1570), dopo essere stato aggraziato da Pietro Benvenuti e Biagio Rossetti che avevano completata la pittoresca opera di costruzione di Bartolino Ploti da Novara (1385).

Dell'interno (tutto rimaneggiato) in cui sporgono, rientrano e si affacciano qua e là, fra le murature e dalle murature, gli elementi per lo studio eventuale di un lavoro di restauro e di ripristino, si è incidentalmente detto parlando delle analogie per lo studio delle merlature della Porta Maggiore.

C'era, in quest'interno, una seconda angusta cinta fortificata intorno al Maschio, entro la quale si arrivava per un altro Ponte levatoio e per quella Porta che già indicammo e che ha sulla chiave dell' arco la targa riguardante Papa Urbano VIII e il 1624. Era la difesa estrema quale fu negli ultimi giorni, dopo i quattro mesi di assedio del 1463, per Roberto Malatesta che vi aveva riparate sua madre e sua sorella e, diciamo così, il Quartiere Generale; ed era ancora luogo in ogni caso doppiamente sicuro come deve esserlo stato, raccontasi, per Vittoria Colonna, che vi nascose due amici o complici di sua nipote Sveva di Montefeltro la quale, accusata e condannata dal marito Alessandro Sforza signore di Pesaro, fu disperatamente, sebbene inutilmente, difesa dalla virtuosa gentildonna.

Cesare Selvelli.

PIANTA DELLA CITTÀ DI FANO ALLA FINE DEL SEC. XVII.

L'ISOLA DEL SILENZIO.

> A Sutri dura nella sommità l'Anfiteatro non fabbricato, ma scavato da mani etrusche nella solida rupe: monumento nobilissimo il quale agli studiosi delle grandi rovine dà bello spettacolo ».
>
> ATTO VANNUCCI, *St. d'It.*, I, p. 130.

OGGI, nell'ora di silenzio, voglio la bellezza dei monumenti che mi circondano rievocare insieme ai ricordi della fanciullezza, come in un rito. Domani mi riavrà la lotta e il campo d'armi. Oggi l'ora di silenzio voglio godere nel più antico e romito dei luoghi, che il tempo abbia fatto silenziosi.

Ecco: l'isola del silenzio, solida nel tufo lionato, emerge dalla vallata come nave fissata all'ancora, tagliata a picco sul piano, chiomata d'ilici nere ed annose. Ogni voce umana si perde: ma la primavera dona ad essa vociare, pigolare, zirlire, ampio cantare di uccelli e rinfrescare di verde. Non valse però l'inverno con il vento e con il gelo a togliere dalla ramaglia degli elci le foglie robuste.

Da un lato, a sud, nel masso è incavato l'Anfiteatro etrusco di Sutri; a settentrione, con apertura su la vallea, s'interna la cripta della « Madonna del Parto ». Sopra si stende la Villa Savorelli.

Tanta storia non fu mai in alcun altro luogo segnata in sì breve mole di tufo.

E la storia ricanta così nelle memorie archeologiche la sua epos; ma più caro è a me il ritmo delle memorie infantili, quando nei viali, chiusi da siepi di bosso, arcati dal verde degli elci, rincorrevo le fole degli anni belli, quando « a gara intorno ogni cosa sorride » — « Fugaci giorni! a somigliar d'un lampo dileguati! ».

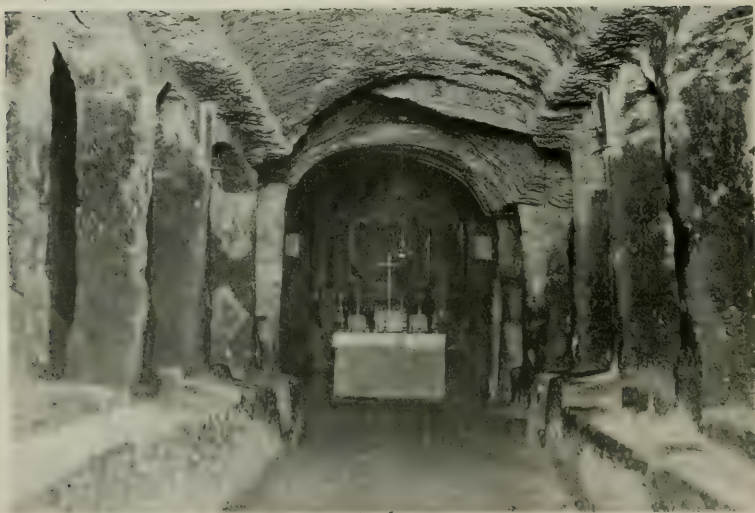
*
* *

Tramontati per Sutri i fasti dell'epoca in cui il suo fasto etrusco aveva alleato con i Romani, sicchè poteva ben dire Tito Livio: « Sutrium, urbs socia romanis, colonia coniuncta iulia », succeduta l'oppressione dei Goti e dei Longobardi, più non si usò dell'Anfiteatro, di cui le devastazioni seguite alle continue guerre, l'abbandono e l'incuria degli uomini, l'opera del tempo e della natura dovettero procurare l'interramento. Sorse su di esso una boscaglia che lo confuse nell'insieme del monte che nel basso evo fu detto: monte Erzeni.

Solo nei primi anni del secolo passato dalla famiglia Savorelli che aveva ereditato dai Muti-Papazzurri la villa attigua, allora confusa con il monumento, furono rimessi in luce i gradini e fu sterrato il vuoto. Nel 1882 dal Comune fu l'Anfiteatro rivendicato all'uso pubblico, poscia dichiarato monumento nazionale.

Ma da allora ad oggi nulla è stato fatto dal Ministero della P. I. a favore della conservazione di detto monumento trasfigurato dal tempo. Solo per la vigilante opera di Corrado Ricci, mi dicono sia già a buon punto il progetto

SUTRI — ANFITEATRO ETRUSCO

SUTRI — ANFITEATRO ETRUSCO.

SUTRI — CRIPTA DELLA MADONNA DEL PARTO.

R. BORSA - LAGO DI LUGANO VISTO DA LANZO.

per lo sterramento dell'arena, ancora ricoperta da uno spesso strato di terriccio.

Ed ogni cura ben merita questo Anfiteatro etrusco, di cui, forse unico in Italia, non si può ancor dire che sia una completa rovina. Giorgio Dennis, nella sua opera sulle città etrusche, afferma che l' imaginazione di un Claudio di Lorena o di un Poussin non avrebbe potuto concepire un anfiteatro silvestre di un carattere più pittoresco ed aggiunge che, a parte dei suoi pregi naturali, questo anfiteatro ha l'importanza speciale di essere, probabilmente, il tipo di tutti quei celebrati edifizi dalla Roma imperiale fino al Colosseo stesso, giacchè non havvi dubbio che le opere etrusche e così gli anfiteatri furono copiati dai Romani.

Ed ancora rimane sorprendente per bellezza oltre che per memorie. L' arena spaziosissima sale in un giro ellittico di gradini per un'altezza non indifferente e si cinge in alto di una leggiadra corona di elci. I segni e i disegni non sono tutti scomparsi. L'ambulacro, il podio restano ancora quasi intatti.

Ed è ben fortuna che in peggior modo l' opera distruttiva degli uomini e del tempo non siasi esercitata su di esso. Ricordo di aver veduto nella mia infanzia più di un asino brucare sull'arena erbosa, unici custodi di tanto insigne monumento.

SUTRI — VILLA SAVORELLI: INTERNO

* * *

A settentrione del monte Erzeni, nel masso, si apre una cripta a tre navate, uno dei più antichi tempietti della cristianità. Fu in origine una tomba etrusca che certamente, nel primo o nel secondo secolo, quei *fossores* che trasformarono gran parte delle necropoli etrusche in catacombe, adattarono questa cripta, detta ora « Chiesa della Madonna del Parto ».

La chiesuola, tutta incavata nel masso, si com-

pone di tre navate sorrette da pilastri. Le navate laterali sono divise da un rialzo del masso stesso ed hanno un solo passaggio laterale, per cui potevano servire da *matroneo*. In basso alle pareti rocciose stanno alcuni ossari incavati; in alto, guaste dal tempo, pitture che sembrano del IV secolo. Certo da essa si adiva alle Catacombe che si aprivano nel viscere del monte, oggi chiuse perchè minacciavano rovina

L' impressione che si prova in questo primo asilo di fedeli è profonda ed indimenticabile. Sembra che la religione più pura e più alta aliti nei duri luoghi che forse videro il martirio dei primi cristiani e ne ebbero l' ossa.

Il popolo sente tuttociò. Anche ieri, mentre io nella Villa Savorelli m'attardavo al tramonto, salivano le voci delle buone donne del popolo che nella chiesetta rustica pregavano Maria a cui il tempio è sacrato.

Ave Maria! Saliva in coro l' invocazione più commossa e più fervida in questo anno perchè ognuna di quelle donne ha il marito o un figlio o un fratello che su, ai confini, guarda in faccia la Vittoria e la Morte.

* * *

M'attardavo, sopra, nella Villa, tra gli elci annosi: alberi di una bellezza sorprendente. Non giuochi di acque (siamo sul monte), non siepi di fiori: ma verde, ma verde. Bossi, allori ed elci: elci colossali. Un zirlire continuo: poi a quando a quando, man mano che il cielo si oscurava, un usignuolo tentava le prime note di un suo canto primaverile. Commossa era l'anima mia; e rincorreva col pensiero le più grate ricordanze della fanciullezza, in cui mi fu dato scorrazzare in quel luogo a mio agio.

Poi, si spense il coro delle donne che di sotto pregavano, ma pungente, acuto, funebre anche a festa, dal paese giunse il rintocco della campana della mia Parrocchia, che batteva l' « Ave ». Essa, essa la campana che ha rintoccato alla morte di tutti i miei, essa che ha segnato il vuoto nella mia povera casa quasi deserta! — « Ave » ripetei anch'io, e nell'isola del silenzio e delle mie memorie, invocai i miei morti e rimpiansi le mie speranze distrutte.

Momo Longarelli.

SUTRI — VILLA SAVORELLI: VEDUTA DALLA VALLATA.

LA ROMA MODERNA VISTA DA UN ACQUAFORTISTA ITALIANO.

(ANTONIO CARBONATI).

UN giovane che ha scelto a sua divisa la parola « Ardore », e che davvero, a chi appena lo avvicini, si addimostra pervaso da un fervido entusiasmo per la nobile arte sua, deve, per ciò solo, interessarci, oggi che la fiamma della fede è così rara. Pronto di ingegno, nudrito di severi studii, fermo di volontà, sicuro delle proprie forze e dovizioso di esperienza tecnica, Antonio Carbonati comincia appena ad uscire alla luce del gran pubblico. Ma si affermerà presto, già avendo conquistato viva simpatia e considerazione.

E' un acquafortista che può dirsi di razza, non perchè discenda da famiglia in cui l'arte sia retaggio, ma perchè sortì da natura le qualità fisiche e intellettuali più idonee a sospingerlo verso questo difficile ramo dell'incisione. « Per questo genere di lavoro — dice un valoroso e, purtroppo, dimenticato incisore della prima metà dell'ottocento, Giuseppe Longhi — vuolsi primieramente nell' iniziato fortissima inclinazione, anzi vera passione, onde abbia a perseverare nell'esercizio contro la ritrosia della mano, della materia e degli strumenti. Però, la sola inclinazione lo tradirebbe se non venisse in soccorso una conveniente organica disposizione: vista, cioè, acuta e resistente, polso fermo, robusto temperamento. Senza queste naturali qualità, avess'anco la più profonda cognizione del vero ed anche del bello, o rimarrebbe inoperoso per fisica deficienza, o non produrrebbe che opere stentate ed imperfette ».

ANTONIO CARBONATI: AUTORITRATTO.

Indubbiamente Antonio Carbonati possiede tutti questi attributi. Nato a Mantova nel 1893, cominciò dall'essere avviato, contro la propria volontà, agli studii commerciali. Nonpertanto compì con onore i corsi dell'Istituto Tecnico di Mantova e, a circa 18 anni, ne uscì col diploma di ragioniere.

Ma nella diligenza del futuro artista c'era una gran buona ragione: egli desiderava avere libere le vacanze per dipingere e disegnare.

Si capisce che Antonio Carbonati non poteva andar più in là del diploma di ragioneria. Mentre, dunque, la famiglia proponevasi di avviarlo alla Scuola Superiore di Commercio di Venezia, egli prese una risoluzione eroica: si presentò al concorso per il Pensionato Franchetti di Mantova e lo vinse, primo su 50 concorrenti. Così andò a Verona ove rimase sei mesi all'Accademia Cignaroli. Poi partì per Venezia. Ma, invece di codici e partita doppia, studiò nudo con Ettore Tito, ed, in due anni di amoroso esercizio, imparò a disegnare il corpo umano. Nel 1913, ottenuta la licenza dell'Istituto di Belle Arti e la patente di professore, si trasferì a Roma, ove venne ammesso per esami alla scuola di Aristide Sartorio, e cioè al primo corso libero superiore del R. Istituto di Belle Arti.

Fu, però, a Venezia che Antonio Carbonati pose le basi di quello che doveva essere il suo vero edifizio, fu a Venezia che nacque in lui,

si sviluppò e si consolidò l'amore per l'acquaforte. Per una fortunata circostanza, proprio quand'egli vi giungeva, si apriva, all'Accademia di Belle Arti, la « scuola d'incisione » diretta da Emanuele Brugnoli. Antonio Carbonati ne fu il primo discepolo, e, col suo entusiasmo, attrasse altri compagni. Il Brugnoli, un valente incisore che meriterebbe maggiore rinomanza, gli insegnò a tingere i rami, a regolare le morsure e a stampare. E l'alunno in poco tempo seppe rendersi padrone della tecnica dell'acquaforte, sicchè nello stesso anno fece opere sì importanti da vedersele accettate dalle principali mostre di Venezia, di Milano, di Firenze e di Roma.

A poco a poco l'arte di Antonio Carbonati si andava arricchendo di esperienza e di sensibilità. Al *vernissage* dell'ultima biennale di Venezia, egli conobbe l'acquafortista inglese Clifford Addams, un allievo prediletto del grande acquafortista americano Wistler, dal quale aveva ereditato dodici punte. Egli volle donarne una al nuovo amico che da allora non l'abbandonò mai più.

A. CARBONATI: TRINITÀ DEI MONTI.

Antonio Carbonati cominciò dall'esporre acqueforti a colori. In questo tipo di incisione raggiunse, in breve, molta e meritata rinomanza. Egli, che ha dell'acquaforte un purissimo concetto e vuole serva ad esprimere quello nascondere difetti di morsura o inesperienza di segno. E, con tuttociò, egli provò fino ad ieri una specie di timidezza ad esporre le sue acqueforti prive di colorazione.

Oggi, dopo gli ultimi successi delle mostre

A. CARBONATI: CORSO UMBERTO I.

che invano si richiederebbe agli altri processi grafici, porta belle qualità di delicata morbidezza anche nel colorire. La sobria armonia delle sue tinte non assorbe il segno ma quasi lo commenta e ravviva. Si capisce, innanzi a un' acquaforte a colori del Carbonati, ch' essa nulla perderebbe a mostrarsi in bianco e nero. Il colore non serve all'artista certamente per di Roma e di Palermo, si è deciso a vincere le riluttanze, e, in una sala dell'Istituto De Merode, insieme a poche stampe colorate ne ha esposte molte altre in nero. La raccolta che il Comune di Roma ha acquistata integralmente, destinandola al Campidoglio, accanto agli acquerelli della *Roma sparita* di Roesler Franz, comprende trenta soggetti che si riferiscono

tutti alla *Roma Moderna* e che documentano la serietà, l'entusiasmo, l'eccellenza tecnica di questo giovane artista.

Le acqueforti, sobriamente incorniciate, ben disposte sotto la luce di un velario bianco, sono state offerte dall'artista — ch'è egli stesso un nobile invalido di guerra — a beneficio del « Comitato pro soldati ciechi, storpi e mutilati » ed il pubblico è stato invitato a visitarle con un biglietto che, ripristinando un'antica, bella tradizione italica, è un'opera d'arte per sè stessa, costituendo addirittura un'acquaforte la quale raffigura la località ove è organizzata la mostra, e che, stampata dal Carbonati medesimo con tonalità differenti da copia a copia, rimarrà gradito ricordo a quanti l'hanno ricevuta.

Come il Wistler, così questo giovane artista è delicato nel disegno, sobrio nei contrasti di luce, pieno di movimento e di vita. Eppure egli non deriva dal Wistler: possiede già uno stile suo tutto proprio. Ma capisce che l'acquaforte non va confusa, per esempio, con la litografia e ch'è inutile servirsene per produrre, mediante prolungate morsure, quegli effetti scenografici i quali possono più speditamente ottenersi disegnando sulla pietra col lapis grasso. I suoi rami hanno, dunque, il pregio di una morbida fusione di linee e sono sempre armoniosi. Forse come disegno non tutti possono parere correttissimi, e ciò, trattandosi di rievocazioni architettoniche, sconcerterà più di una persona. Ma questo non significa che il Carbonati non sappia disegnare correttamente, poichè, accanto ad una stampa che sembra manchevole da tal punto di vista, ne troviamo altre impeccabili. Si tratta, dunque, piuttosto di un amore eccessivo per l'immediata definizione della forma. Mentre egli, infatti, è intento a segnare un rame sulla pubblica via, con quel sentimento acquafortistico che consiste nel saper bene calcolare gli effetti non del segno immediato sulla lastra ma del segno come risulterà, dopo le morsure e la stampa, sulla carta, un automobile che passa veloce, il tintinnare del campanello d'un tranvai, un ciclista che sguscia da un lato, tutto questo insieme, insomma, di intensità di vita turbano talora la calma del suo

A. CARBONATI: PONTE GARIBALDI.

spirito, sicchè egli finisce per veder partecipare al moto della strada anche le case. E allora ecco, su una lastra coi palazzi che paiono scorretti di disegno, dell'impressionismo all' acquaforte o del futurismo moderato se vi piace meglio. Piccoli incerti del mestiere, che potranno correggersi con l'esperienza.

E, a tale proposito, bisogna dire che Antonio Carbonati — vero artista anche in ciò — lavora sempre direttamente dal vero. Chi ha un' idea del processo col quale si ottiene l'acquaforte, tutti i piani si spostino, le case ballino, e non si ritrovi più il fuoco giusto; basta un passante che si metta a curiosare alle spalle del disegnatore (non dimentichiamo di essere sulla pubblica strada) perchè il lavoro debba essere interrotto. E sul rame, poi, non bisogna sbagliar mai, non è permesso avere pentimenti, perchè non si possono fare correzioni. Il Carbonati ha risoluto il problema, collocando lo specchio nel coperchio della scatola dei colori. Una volta aveva sempre in tasca una lastrina

A. CARBONATI: PIAZZA COLA DI RIENZO.

può capire quante difficoltà egli debba, all'uopo, superare. Innanzi tutto, trattandosi di edifici e non di persone, di cose immobili, dunque, per cui non sia indifferente presentarle a piacere dalla destra o dalla sinistra, diventa indispensabile eseguire il disegno alla rovescia. A ciò si arriva mediante lo specchio. Ma, mentre sarebbe facile fare un disegno sul posto e poi, nella quiete dello studio, riprodurlo sul rame mediante una specchiera saldamente ferma al muro, diventa, per chi vuole bandire questo freddo ripiego, impresa quasi disperata servirsi dello specchio direttamente innanzi al vero. Basta la più piccola sua oscillazione perchè di rame per fissare qualche umile aspetto della vita moderna della capitale, che, d'un tratto, gli balzasse agli occhi. Ma doveva disegnare diritto, e quando, poi, stampava, risultava tutto alla rovescia. Ora il suo bagaglio è più ingombrante; ma le stampe risultano diritte.

Egli segna i rami a preferenza fra le 13 e le 14, ora in cui le strade, per il maggior chiaroscuro, sono già delle acqueforti. E quest'ora, che si presta pure al suo ardente temperamento, ha un altro vantaggio: quello di presentare i viandanti che ritornano stanchi dal lavoro con andature dinoccolate, sotto un punto di vista caricaturale. Chi ben guardi le acqueforti di

Antonio Carbonati si accorge ch'egli, oltre ad essere attratto dal dinamismo della vita moderna dell'Urbe (già troppo cantata in tutti i tempi nelle sue rovine e nei suoi avanzi storici), mescola gustosamente ad una nota di delicato sentimento una sottile punta di ironia. Pare che vi siano in lui due nature, dalla cui fusione non risulta nulla di stridente: una si commuove, mentre l'altra sorride senza malignità. La commozione è per il pittoresco risultante dall'architettura delle strade, il sorriso per gli aspetti svariati dell'umanità che vi circola. Così, sopra i suoi rami, che tagliano con molto gusto un vicolo o un ponte, c'è sempre qualche figurina appena sbozzata che sgambetta in modo più o meno umoristico. E ci sono anche gli animali deformati caricaturalmente, ci sono i cani che scodinzolano sui marciapiedi, i gatti che passeggiano cautamente sui tetti, una quantità, insomma, di esseri viventi i quali, forse perchè transitori e mortali, rappresentano una parte secondaria di fronte all'opera che vuole accentrarsi intorno ad edifici stabili e longevi.

A. CARBONATI: LARGO ARGENTINA.

Dicevo, dunque, che il Carbonati lavora a bella posta nelle ore canicolari. E che la maggior sua difficoltà è quella di tener lo specchio fermo. Non si è deciso ancora a fissarlo sopra un cavalletto per non... intralciare la circolazione. Ma, superato questo scoglio, ne rimangono molti altri prima di avere un'acquaforte degna di tal nome. Innanzi tutto bisogna saperla mordere. Il Carbonati usa, per ciò, l'acido ni-

trico puro. E gli occorre tuffarvi dentro il rame una dozzina di volte perchè le sfumature più lievi del disegno non si perdano. Dopo ciascun bagno, copre di vernice i tratti che non debbono avere una maggiore profondità di incisione, e continua la morsura per i rimanenti, finchè l'ultimo bagno vada ai tagli più profondi.

Con questi metodi e processi Antonio Carbonati produce le sue recentissime acqueforti stradali, ottenendo una tale finezza che in alcune di esse *(Ponte Cavour)* riesce a rendere perfino gli atomi di polvere, in altre conferisce tenue parvenza alle cose più lontane. Anche l'uso della carta giapponese, da lui prediletta, contribuisce, col suo magnifico tono dorato, a valorizzare l' opera sua. Ma questa carta, che rivela le più sottili sfumature di disegno, sarebbe un disastro ove le qualità fondamentali dell'incisione fossero deficienti.

A. CARBONATI — DAVANTI L'ARAGNO

In questo, il Carbonati ha una esperienza tutt'altro che comune. Resta l'inchiostrazione e la stampa. L'inchiostro, dopo averlo ben cacciato nei tagli, egli, cavati i bianchi col dito, lo alza e lo distribuisce armonicamente, in pochi secondi, mediante l'uso sapientissimo del velino. L'acquaforte è pronta a passare sotto al torchio ed il torchio del Carbonati — il più grande di Roma — ha quella pressione necessaria a dare risultati eccellenti.

Nella odierna serie, illustrante la vita moderna della capitale, coi suoi nuovi quartieri, le sue ampie strade, con i tranvai che le percorrono veloci, col confuso andirivieni della gente di affari, il Carbonati si rivela un descrittore vi-

vace, fantasioso, pieno di gusto. La scena è da lui sempre bene vista, ben tagliata, sempre piena di spontaneità e movimento. Il suo occhio di lince riesce, talvolta, a fermare tutta un'arteria su pochi centimetri quadrati di rame. E queste sue acqueforti minuscole, queste sue acqueforti *nane*, sono le più fini, le più interessanti, le più recenti. Ecco il *Lungotevere Mellini*, con gli alberi spogli di vegetazione sotto il sole settembrino, e con una donnetta che si sporge dal muraglione, seguita da un fanciullo e da un cane; ecco *Via dei Greci*, un'acquaforte davvero lillipuziana, col caratteristico arco sotto cui sta fermo un carro colmo di balle di carbone che due uomini robusti si accingono a scaricare; ecco *Via Vittoria Colonna*, coi suoi grandi palazzi sobriamente diffusi di luci e ombre, con le rondini che volano sul cielo e i passanti che punteggiano i marciapiedi; ecco *Via Panisperna*, con lo sfondo delicato delle sue chiese e con le vecchie case dalla nera patina, spiccanti in primo piano; ecco l'*Isola di S. Bartolomeo*, col Ponte Garibaldi che si delinea nel fondo con estrema delicatezza. La piccola acquaforte della *Via del Pantheon*, piena di sentimento, porta inciso: « Ero triste, e, vagando per Roma con la mia fedele punta in tasca, mi piacque questa viuzza stretta e misteriosa. La voluttà di segnare il rame con linee dorate mutò in gioia la mia tristezza ». C'è in queste parole tutto l'uomo: l'arte è per lui la consolatrice suprema, la prima e più pura fonte di piacere. E nell'interessante *autoritratto*, ese-

V. CARBONATI: VIA DEI GRECI.

V. CARBONATI: VIA DEL PANTHEON.

guito « negli anni dell'aspra vigilia », troviamo una espressione di nobile volontà.

Le acqueforti più grandi hanno un altro carattere, pure esprimendo sempre la maniera personale di incidere e stampare del Carbonati. C'è, in esse, un maggiore contrasto di tonalità, un più accentuato spirito caricaturale nelle figure da cui si animano. Guardate quel *Vicolo del Campanile*, che forma un bizzarro contrasto fra le antichità dei suoi edifici e la modernità della vita pulsante intorno ad essi: sotto allo storico campanile due donnette litigano grottescamente, certo pel più futile motivo; sulla facciata della vecchia casa a sinistra sventolano le bandiere e spicca, accanto alla cassetta postale, qualche cartello di pubblicità. Le luci e le ombre sono qui in vivo contrasto, senza, tuttavia, proporsi alcun effetto teatrale. Guardate la *Passeggiata di Ripetta*, coi suoi angoli verdi, coi soldati che sbucano come ombre vanescenti sullo sfondo e un ragazzo che avanza alla ringhiera del ponte in primo piano, con gli operai che lavorano affannosamente sulla destra e le case diffuse da un pulviscolo sottile. Il *Ponte Garibaldi* è fra le più fini acqueforti del Carbonati. Tutta la sua parte architettonica occhieggia da lontano in un disegno timidamente, cautamente morso perchè i tratti sottili rimanessero come appena accennati: solo le persone sono espresse nella grottesca con-

V. CARBONATI: VIA CONDOTTI.

V. CARBONATI: VIA PANISPERNA.

sistenza delle loro forme. Qui come altrove, l'artista pare interessarsi più agli edifici che agli esseri viventi, o per lo meno ai primi in modo diverso che non ai secondi. Ed ecco il *Largo del Teatro Argentina*, ecco il *Ponte Umberto* con la maestosità degli archi, ecco *Via Condotti* con le sue eleganze raffinate, ecco la magnifica *Trinità dei Monti* col Tempio e l'Obelisco che dominano l'ampia scalea su cui è un continuo via vai di persone; ecco *Piazza Cola di Rienzo*, il *Corso Umberto I*, il *Ponte Cavour*, il mirabile *Ponte S. Angelo* e la tetra *Via dei Serpenti*.

Tutti gli aspetti, dunque, della Roma moderna trovano nel Carbonati un ardente cantore. Il suo disegno, libero da ogni pastoia e formula, pieno di purezza e di espressione, ha il merito di rendere le vibrazioni delle strade nelle ore più pittoresche del giorno. Egli si propone di completare, col tempo, questa recente ed interessantissima serie della capitale come è oggi. Ogni sua pietra troverà in lui un amoroso descrittore, ogni suo palpito avrà una eco nello spirito del giovane artista. Sicchè noi finiremo col possedere una delle più piacevoli documentazioni grafiche della vita odierna dell'Urbe, un insieme di stampe da mettere, per la raccolta, subito dopo quelle classiche del grande Piranesi. Ed il Carbonati, che è giovane, che ha ingegno ed entusiasmo, con la realizzazione di questo bel sogno, renderà pure un grande servigio alla iconografia della città eterna, preparerà un materiale prezioso pel futuro storico di Roma.

ARTURO LANCELLOTTI.

V. CARBONATI: VIA VITTORIA COLONNA.

CRONACHETTA ARTISTICA.

UNA VENDITA D'ARTE PRO LANA AI COMBATTENTI.

Ai primi dello scorso dicembre, tosto che Milano ebbe provveduto alla assistenza dei profughi delle provincie invase, colla consueta pronta ingegnosità e larghezza di mezzi, si segnalò la necessità di un altro soccorso: gran parte dei soldati combattenti che avevano validamente arginato l'avanzata del nemico si trovava mal provvista o sprovvista di indumenti di lana. L'Associazione lombarda dei giornalisti — che l'anno avanti aveva tanto ottenuto dalla generosità cittadina pei mutilati del viso — si assunse l'impegno di provvedere al nuovo urgente bisogno. Accolta una felice idea del cav. Alfredo Ravasco, si rivolse con un eloquente manifesto dettato dall'on. Cappa, consigliere delegato dell'Associazione, ai collezionisti e amatori d'arte milanesi perchè offrissero opere e oggetti d'arte che costituissero una eletta raccolta da vendere all'asta per procurare i fondi necessarii per larghi acquisti di coperte e indumenti di lana. L'appello fu ascoltato e già mentre si raccoglievano i doni — non pochi preferirono offrire denaro che privarsi di un'opera d'arte — si ottennero anticipi e si cominciarono le spedizioni al fronte.

Quantunque non tutti abbiano mostrato la stessa spontanea generosità, i donatori furono molti e numerosi i doni e, pur essendo stato limitato il catalogo e l'esposizione alla parte che

GUERCINO? — MARTE, VENERE, IL TEMPO E AMORE. [illegible]

presentava più evidenti pregi, la raccolta costituì un vero avvenimento d'arte.

Una speciale Commissione artistica si occupò della classificazione delle opere e della organizzazione della mostra ed ebbe occasione di rilevare la particolare difficoltà di una sicura attribuzione di autore per le opere d'arte antica e però la possibilità e il dovere di assicurare seriamente i compratori della autenticità delle opere di autori contemporanei; principii che interessano il commercio artistico ora tanto fiorente nella capitale lombarda.

Fra i non molti quadri antichi primeggiava una vasta composizione: *Marte, Venere e il Tempo interpretano Amore*, del Guercino, in una ricca cornice, un vero quadro da galleria, e interessava il ritratto della Marinceska, moglie di Sobieski, eroe della Polonia, dipinto da uno scolaro del Mignard. Due importanti statue in marmo: una *Bagnante*, dono del principe L. A. Trivulzio, di Pompeo Marchesi, che rivelava, nei particolari, osservazioni dal vero inaspettate in quel freddo accademico; e, dono del marchese Ettore Ponti, in una statua davvero modernamente bellissima, catalogata come una *Mestizia* di Vincenzo Vela, si riconobbe l'*Adultera* del suo degno e a torto dimenticato scolaro milanese, Pietro Bernasconi.

TRANQUILLO CREMONA: RITRATTO, DETTO « L'INNOMINATO ».

(Fot. Aragozzini).

Di pittori che fiorirono nella seconda metà dello scorso secolo la raccolta contava: D'Azeglio, De-Albertis, Gerolamo Induno, Barbaglia, Gignous, Filippini, Tominetti, Signorini, Conconi, con quadri, acquerelli, acqueforti, Mosè Bianchi, con un brillante gruppo di quadri e bozzetti, e Tranquillo Cremona, con un ritratto in costume, noto agli amatori col titolo *L'innominato*.

Degli artisti lombardi viventi alcuni erano

doppiamente rappresentati, cioè da lavori già scelti da amatori e donati per l'asta e da altri offerti dagli autori stessi. Si devono citare Bazzaro e Luigi Rossi, Grubicy e Morbelli, Gola e Mariani, Sala e Cavaleri, Belloni e Cressini; morabili serate riuscì una magnifica gara di patriottica generosità e che, compresi i diritti d'asta (rinunciati dal signor Lino Pesaro nella cui Galleria venne tenuta la mostra e l'asta), fruttò 365 mila lire, alle quali sono da aggiungere 90 mila

VINCENZO VELA: MESTIZIA.

(Fot. Aragozzini).

Troubetzkoy e Quadrelli, Secchi e Alberti, Pellini e Ripamonti. Fra i non lombardi, il Michetti, con un poetico pastello, Marius Pictor, con due caratteristiche pitture, e il Mancini che, con quattro numeri, ottenne il massimo successo di prezzi fra gli artisti viventi.

Eccoci a dire della seconda parte dell'iniziativa, cioè della vendita all'asta che in tre me- lire di offerte in denaro. Si può affermare che i prezzi, in generale, pur con una, diremo, commovente esagerazione di circostanza, seguirono il valore artistico. Citiamo le tre cifre maggiori: L. 28.600 pel Guercino, L. 24.750 pel Cremona, L. 16.610 pel Vela, e, a titolo di curiosità, vogliamo registrare qui che un vasto quadro rappresentante uno squadrone di trombettieri in

Piazza d'Armi (un critico lo definì: una fanfara di bianchi intonata da grande colorista) venne pagato 5 mila lire, mentre l'autore, il povero Barbaglia, lo aveva ceduto a un primo compratore per 350 lire!

Abbiamo detto serate memorabili per la folla che vi assistè; fu infatti quell'asta pubblica non un'occasione di comperare per poco ma di dare molto a pro dei soldati che difendono il suolo della Patria. Qualche opera donata e magari riacquistata fu di nuovo donata sul momento, perchè fosse rivenduta. L'Associazione dei giornalisti assegnò una targa di benemerenza bel lavoro dello scultore Del Castagné al signor Senatore Borletti che, oltre a parecchie migliaia di paia di calze, donò il ritratto del Cremona e il quadro che raggiunse all'asta il maggior prezzo, quello del Guercino.

Insomma il risultato finanziario non fu minore di quello artistico; fu superata la stessa aspettazione dei benemeriti promotori e fu una nuova prova di quanto possano e vogliano, spontaneamente combinati, il buon cuore e la ricchezza dei milanesi. « L'Arte non fu mai una sacra espressione di bontà umana come fra questi due gesti d'amore... di chi ha donato e di chi ha pagato con larghezza... per te Italia, madre di ognuno, per il tuo avvenire, per la tua gloria, per la tua salvezza! ». Belle e giuste parole della prefazione di Innocenzo Cappa al catalogo.

C. B.

IN BIBLIOTECA.

Stefania Türr — *Alle trincee d'Italia:* note di guerra di una donna, illustrate con fotografie concesse dal Comando Supremo — Milano, Tip. Antonio Cordani, 1917.

Enrico Franchi — *Maschere di sorriso:* novelle — Casa editrice G. Colitti e figlio, 1918.

Dott. Adolfo Motta — *Lo zucchero di Stato* — Milano, Società editrice « Avanti! ».

Marcus De Rubris — *Bozzetti Castellamaresi* (estratto dalla « Rivista Abruzzese ») — Teramo, Tip. A. De Carolis, 1918.

Ugo Ojetti — *Il martirio dei monumenti:* con 9 incisioni — Milano, Fratelli Treves, 1918.

Mario Pilo — *Giuseppe Miti-Zanetti,* con 30 illustrazioni in nero e a colori in tavole fuori testo — Milano, Alfieri e Lacroix.

Prof. F. Denti e Ing. E. Stefini — *Per i ciechi di guerra* (a cura del Comitato per la creazione di una Casa di lavoro per i ciechi di guerra ed annessa opera di patronato) — Milano, Stab. lito-tip. Macciachini e De Silvestri.

La Critica Musicale. Esce in Firenze una volta al mese, diretta da L. Parigi (Anno I, Fascicolo 1° e 2°, Gennaio-Febbraio 1918) — Firenze, Tip. E. Ariani.

Dante. Revista de Cultura Italiana, dirigida por Francisco Bruno (Año I, Núm. 1, Enero 15 de 1918) — Bogotá (Colombia, S. A.).

 — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE - BERGAMO

PUBBLICAZIONI LIBRARIE

OPERE DI GRANDE FORMATO.

La Nuova Pinacoteca Vaticana descritta ed illustrata dal Comm. Prof. *Pietro D'Achiardi* . . . . . . L. 600.—

Antiche trine italiane raccolte ed ordinate da *Elisa Ricci.*
- Parte I: TRINE AD AGO . . . . » 90.—
- Parte II: TRINE A FUSELLO . . . » 50.—

Il Biglietto di visita italiano di *Achille Bertarelli* e *Henry Prior* . . . . » 100.—

L'Architettura e la Decorazione Barocca in Italia di *Corrado Ricci* . » 30.—

La Storia di Venezia nella vita privata di *Pompeo Molmenti.*
- Parte I: LA GRANDEZZA . . . » 25.—
- Parte II: LO SPLENDORE . . . » 27.50
- Parte III: IL DECADIMENTO . . . » 25.—

History of Venice by *Pompeo Molmenti.*
- P. I: VENICE IN THE MIDDLE AGE, 2 volumes . . . . » 25.—
- P. II: VENICE IN THE GOLDEN AGE, 2 volumes . . . . » 25.—
- P. III: THE DECADENCE OF VENICE, 2 volumes . . . . » 25.—

La Storia della Pittura Veneziana di *Laudedeo Testi.*
- Parte I: LE ORIGINI . . . . . . » 30.—
- Parte II: IL DIVENIRE . . . . » 40.—

La Pinacoteca di Brera di *C. Ricci* » 50.—

La Bibbia nell'Arte . . . . » 30.—

COLLEZIONE NOVATI.

Flos duellatorum . . . . L. 30.—

La canzone delle virtù e delle scienze » 20.—

RIPRODUZIONE A FAC-SIMILE DI ANTICHE EDIZIONI.

Proverbiorum italico-bergamascorum di *Bertolameo Bolla* . . . . L. 15.—

Nova Novorum Novissima di *Bartholomeum Bollam* . . . . » 15.—

Bibliografia delle Stampe Popolari Italiane:
- Vol. I: STAMPE POPOLARI DELLA BIBLIOTECA MARCIANA, a cura di *A. Segarizzi* . . . . » 30.—

LIBRI ANTICHI DI MODELLI.

Serie: **MERLETTI E RICAMI, diretta da** ELISA RICCI.

1. **I singolari e nuovi disegni per lavori di biancheria** di *Federico Vinciolo* . . . . L. 15.—
2. **La vera perfezione del disegno per punti e ricami** di *Giovanni Ostaus* . . . . » 10.—
3. **Il Burato, Libro de Recami,** di *P. Alex. Paganino* . . . . . » 20.—
4. **Opera Nuova Universale intitolata Corona di Ricami** di *Giovanandrea Vavassore* . . . . . » 8.—
5. **Esemplario di lavori: che insegna alle donne il modo e l'ordine di lavorare** di *G. Vavassore* . . . » 8.—

COLLEZIONE DI MONOGRAFIE ILLUSTRATE.

SERIE ITALIA ARTISTICA.

1. **Ravenna** di *Corrado Ricci* . . . L. 4.—
2. **Ferrara e Pomposa** di *G. Agnelli* » 4.50
3. **Venezia** di *Pompeo Molmenti* . . » 3.50
4. **Girgenti** di *Serafino Rocco*; **Da Segesta a Selinunte** di *E. Mauceri* » 3.50
5. **La Repubblica di San Marino** di *Corrado Ricci* . . . . » 3.50
6. **Urbino** di *Giuseppe Lipparini* . . » 4.—
7. **La Campagna Romana** di *U. Fleres* » 4.—
8. **Le Isole della Laguna Veneta** di *Pompeo Molmenti* e *D. Mantovani* » 4.—
9. **Siena** d'*Art. Jahn Rusconi* . . » 4.—
10. **Il lago di Garda** di *G. Solitro* . » 5.—
11. **San Gimignano** di *R. Pàntini* . » 4.—
12. **Prato** di *Enrico Corradini*; **Montemurlo e Campi** di *G. A. Borgese* » 4.—
13. **Gubbio** di *Arduino Colasanti* . . » 4.—
14. **Comacchio, Argenta e le Bocche del Po** di *Antonio Beltramelli* . » 4.—
15. **Perugia** di *R. A. Gallenga Stuart* » 4.—
16. **Pisa** di *I. B. Supino* . . . . . » 4.—
17. **Vicenza** di *Giuseppe Pettinà* . . » 4.—
18. **Volterra** di *Corrado Ricci* . . . » 4.—
19. **Parma** di *Laudedeo Testi* . . . » 4.50
20. **Il Valdarno da Firenze al mare** di *Guido Carocci* . . . . . . » 4.—

N. B. I suesposti prezzi s'intendono aumentati del 20 per cento.

21. **L'Aniene** di *Arduino Colasanti* . . . L. 4.—
22. **Trieste** di *Giulio Caprin* . . . » 4.—
23. **Cividale del Friuli** di *G. Fogolari* » 4.—
24. **Venosa e la Regione del Vulture** di *Giuseppe De Lorenzo* . . . » 3.50
25. **Milano,** parte I, di *F. Malaguzzi Valeri* . . . . » 4.—
26. **Milano,** parte II, di *F. Malaguzzi Valeri* . . . . » 4.—
27. **Catania** di *F. De Roberto* . . . » 4.—
28. **Taormina** di *Enrico Mauceri* . . » 3.50
29. **Il Gargano** di *A. Beltramelli* . . » 4.—
30. **Imola e la Valle del Santerno** di *Luigi Orsini* . . . . » 4.—
31. **Montepulciano, Chiusi e la Val di Chiana Senese** di *F. Bargagli-Petrucci* . . . . » 4.—
32. **Napoli,** parte I, di *S. di Giacomo* » 5.—
33. **Cadore** di *Antonio Lorenzoni* . . » 4.—
34. **Nicosia, Sperlinga, Cerami, Troina, Adernò** di *G. Paternò Castello* » 4.—
35. **Foligno** di *M. Faloci Pulignani* . » 4.—
36. **L'Etna** di *Giuseppe De Lorenzo* » 4.—
37. **Roma,** parte I, di *Diego Angeli* . » 3.50
38. L'**Ossola** di *Carlo Errera* . . . » 3.50
39. **Il Fùcino** di *Emidio Agostinoni* . » 4.—
40. **Roma,** parte II, di *Diego Angeli* . » 5.—
41. **Arezzo** di *Giannina Franciosi* . » 4.—
42. **Pesaro** di *Luigi Vaccaj* . . . . » 4.—
43. **Tivoli** di *Attilio Rossi* . . . . » 4.—
44. **Benevento** di *Almerico Meomartini* » 4.—
45. **Verona** di *Giuseppe Biàdego* . . » 4.—
46. **Cortona** di *Girolamo Mancini* . » 5.—
47. **Siracusa e la Valle dell'Anapo** di *Enrico Mauceri* . . . . . » 4.—
48. **Etruria Meridionale** di *Sante Bargellini* . . . . » 4.—
49. **Randazzo e la Valle dell'Alcantara** di *F. De Roberto* . . . . » 4.—
50. **Brescia** di *Antonio Ugoletti* . . » 4.—
51. **Bari** di *Francesco Carabellese* . . » 5.—
52. **I Campi Flegrei** di *G. De Lorenzo* » 5.—
53. **Valle Tiberina: Da Montauto alle Balze - Le sorgenti del Tevere** di *Pier Ludovico Occhini* . . . » 4.—
54. **Loreto** di *Arduino Colasanti* . . » 4.—
55. **Terni** di *Giovanni Lanzi* . . . » 4.50
56. **Foggia e la Capitanata** di *Romolo Caggese* . . . . » 4.—
57. **Bergamo** di *Pietro Pesenti* . . . » 4.50
58. **Il Litorale Maremmano** di *C. A. Nicolosi* . . . . » 5.—
59. **Bassano** di *Giuseppe Gerola* . . » 4.—
60. **La Montagna Maremmana** di *C. A. Nicolosi* . . . . » 5.—
61. **Il Tallone d'Italia: I. Lecce e dintorni** di *Giuseppe Gigli* . . » 4.—
62. **Torino** di *Pietro Toesca* . . . . » 4.50
63. **Pienza, Montalcino e la Val d'Orcia Senese** di *F. Bargagli-Petrucci* . . . . » 5.—
64. **Altipiani d'Abruzzo** di *Emidio Agostinoni* . . . . » 5.—
65. **Padova** di *Andrea Moschetti* . . L. 4.50
66. **La Brianza** di *Ugo Nebbia* . . » 5.—
67. **Terracina** di *Attilio Rossi* . . . » 4.50
68. **Il Tallone d'Italia: II. Gallipoli, Otranto e dintorni** di *G. Gigli* . » 4.—
69. **Ascoli Piceno** di *Cesare Mariotti* » 4.—
70. **Da Gemona a Venzone** di *Giuseppe Bragato* . . . . » 4.50
71. **Spello, Bevagna, Montefalco** di *Giulio Urbini* . . . . » 4.—
72. **Isola di Capri** di *Enzo Petraccone* » 4.—
73. **Monti del Cimino** di *S. Bargellini* » 5.—
74. **L'Arcipelago Toscano** di *Jack la Bolina* . . . . » 4.—
75. **I Bagni di Lucca, Coreglia e Barga** di *A. Bonaventura* . . . » 4.50
76. **Bologna** di *Guido Zucchini* . . » 5.—
77. **Firenze** di *Nello Tarchiani* . . . » 5.—
78. **Livorno** di *Pietro Vigo* . . . . » 4.—
79. **Istria e Dalmazia** di *Amy A. Bernardy* . . . . » 5.—
80. **Trento** di *Gino Fogolari* . . . » 6.—
81. **La Vallombrosa e la Val di Sieve Inferiore** di *Nello Puccioni* . . » 4.—
82. **Sorrento e la sua penisola** di *Riccardo Filangieri di Candida* . » 5.—

TRADUZIONE IN LINGUA INGLESE.

Ravenna by *Corrado Ricci* . . . . L. 4.—
Venice by *Pompeo Molmenti* . . . . » 3.50

SERIE RACCOLTE D'ARTE.

1. **Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra di antica arte senese** di *Corrado Ricci* . . . . L. 8.—
2. **Raccolte artistiche di Ravenna** di *Corrado Ricci* . . . . » 8.—
3. **La Villa, il Museo e la Galleria Borghese di Roma** di *Art. Jahn Rusconi* . . . . » 8.—
4. **Le Gallerie dell'Accademia Carrara di Bergamo** di *G. Frizzoni* » 8.—
5. **L'Arte Giapponese al Museo Chiossone di Genova** di *V. Pica* » 7.50
6. **L'Arte Umbra alla Mostra di Perugia** di *Umberto Gnoli* . . . » 9.—
7. **Ferrara - Porte di Chiese, di Palazzi, di Case** di *G. Agnelli* . . » 7.50
8. **L'Arte Abruzzese** di *V. Balzano* » 8.—

SERIE PITTORI, SCULTORI, ARCHITETTI

1. **Gio. Antonio Amadeo** di *F. Malaguzzi Valeri* . . . . L. 10.—
2. **Giorgione da Castelfranco** di *U. Monneret de Villard* . . . . » 6.50
3. **Sandro Botticelli** di *Art. J. Rusconi* » 7.—
4. **Masolino da Panicale** di *P. Toesca* » 6.50
5. **Sebastiano del Piombo** di *Giorgio Bernardini* . . . . » 6.50
6. **Gentile da Fabriano** di *A. Colasanti* » 6.50
7. **Pietro Longhi** di *Aldo Ravà* . . » 10.—
8. **Rosalba Carriera** di *V. Malamani* » 10.—
9. **Francesco Francia** di *G. Lipparini* » 10.—

N. B. I suesposti prezzi s'intendono aumentati del 20 per cento.

SERIE ESPOSIZIONI.

1. **L'Arte mondiale alla III Esposizione di Venezia** (1899) di *V. Pica* L. 4.—
2. **Idem** alla IV (1901) . . . . . . » 4.—
3. **L'Arte decorativa all'Esposizione di Torino** (1902) di *Vittorio Pica* » 12.—
4. **L'Arte mondiale alla V Esposizione di Venezia** (1903) di *V. Pica* » 6.—
5. **Idem** alla VI (1905) . . . . . » 8.—
6. **Idem** alla VII (1907) . . . . . » 9.—
7. **L'Arte mondiale a Roma nel 1911** di *V. Pica* . . . . » 30.—
8. **L'Arte mondiale alla X Esposizione di Venezia** di *Ugo Ojetti* . » 12.—
9. **La prima Mostra d'Arte Calabrese** di *Alfonso Frangipane* . . . . » 5.—

SERIE ARTISTI MODERNI.

1. **Dante Gabriele Rossetti** di *Elena Rossetti Angeli* . . . . L. 5.—
2. **Mosè Bianchi** di *Giulio Pisa* . . » 5.—
3. **Gl'Impressionisti Francesi** di *V. Pica* » 8.50
4. **Jozef Israëls** di *Philip Zilcken* . » 5.—
5. **Ettore Tito** di *Ilario Neri* . . . » 8.—

SERIE STORIA DELLA CIVILTA'.

1. **Omero: Le Origini della Civiltà Ellenica** di *Engelbert Drerup* . L. 10.—
2. **La Civiltà Greca** di *F. Baumgarten, F. Poland, R. Wagner* . . . . » 25.—

SERIE GEOGRAFICA.

Da Genova ai Deserti dei Mayas (Ricordi di un viaggio commerciale) di *U. A. Moriconi* . . . . L. 6.—

In Asia (Siria-Eufrate-Babilonia) del Principe *Scipione Borghese* . . . » 6.—

Corea e Coreani (Impressioni e ricerche sull'*Impero del Gran Han*) - Parte I, di *C. Rossetti* . . . . » 5.—

Idem - Parte II . . . . » 7.—

In Africa (Vittoria Nyanza e Benadir) del cap. *E. A. D'Albertis* . . . » 5.—

Le Terre Polari di *A. Faustini* . . » 6.—

In Africa (Lettere dall'Eritrea) - Parte I, di *G. Dainelli* . . . . » 6.—

Idem - Parte II . . . . » 6.—

Da Venezia a Khartum (Note di viaggio) di *Lino Pellegrini* . . . . . . » 6.50

Dai Fjords Norvegesi al Mare Glaciale Artico (Note di viaggio) di *Antonio Pellegrini* . . . . » 5.—

Attraverso la Spagna di *F. Lussana* » 5.50

SERIE SCIENTIFICA.

I raggi X di *Ignazio Schincaglia* . . L. 10.—

SERIE SCIENZA PRATICA.

La Scienza delle costruzioni semplificata di *G. Calatroni* . . . . L. 4.—

La Guida del Costruttore di *G. Sylva* » 5.—

SERIE SPECIALE.

L'Arte dell'Armi in Italia di *J. Gelli* L. 6.—

La casa villereccia delle colonie tedesche veneto-tridentine del prof. *Aristide Baragiola* . . . . . L. 6.50

INSEGNAMENTO E STORIA DELL'ARTE.

Manuale di Storia dell'Arte di *Springer-Ricci*:

- Parte I: Arte Antica . . . L. 18.—
- Parte II: Arte nel Medio Evo » 18.—
- Parte III: Il Rinascim. in Italia » 18.—
- Parte IV: Il Rinascimento nell'Europa Settentrionale e l'Arte dei secoli XVII e XVIII » 18.—

Apollo - Storia generale delle Arti Plastiche, di *Salomone Reinach* . . » 7.50

Arte e Storia nel Mondo Antico di *H. Luckenbach* e *C. Adami* . . » 8.—

Cento capolavori della Rinascenza italiana di *C. Ricci* e *L. Pelandi* » 20.—

La Pittura - I diversi processi, le malattie dei colori, i quadri falsi, di *Ch. Moreau-Vauthier* e *Ugo Ojetti* » 12.—

ARS UNA: SPECIES MILLE
STORIA GENERALE DELL'ARTE

L'Arte nelle Isole Britanniche di Sir *Walter Armstrong* . . . . L. 7.50

L'Arte nell'Italia Settentrionale di *Corrado Ricci* . . . . » 7.50

L'Arte in Francia di *L. Hourticq* . » 7.50

L'Arte in Egitto di *G. Maspero* . . » 7.50

L'Arte in Spagna e Portogallo di *Marcel Dieulafoy* . . . . . . » 7.50

L'Arte in Fiandra di *Max Rooses* . » 7.50

L'ARTE IN ITALIA

di Corrado Ricci.

Lombardia, Piemonte e Liguria . L. 3.—

Venezia e il Veneto . . . . » 3.—

Emilia e Romagna . . . . » 3.—

COLLEZIONE MINIATURE.

GALLERIE ITALIANE.

Pinacoteca di Brera in Milano. — Idem: *Gli affreschi di Bernardino Luini.* — **Galleria di Parma. — Museo Poldi-Pezzoli in Milano. — Pinacoteca Ambrosiana. — Accademia di Venezia:** *I capolavori.* — **Accademia Carrara in Bergamo. — Pinacoteca Comunale di Verona. — Galleria d'Arte moderna del Castello Sforzesco di Milano. — Galleria Palatina di Firenze. — Certosa di Pavia:** *Architettura e Scultura.*

MAESTRI DELLA PITTURA.

Giovanni Bellini. — Carlo Crivelli. — Tiziano Vecellio. — Raffaello Sanzio*: *Le Madonne.* — **Raffaello Sanzio**:** *I capolavori d'arte sacra.* — **Raffaello Sanzio***:** *I capolavori d'arte profana.* - **Sandro Botticelli. — Leonardo da Vinci. Andrea Mantegna.**

MAESTRI DELLA SCULTURA.

Michelangelo Buonarroti.

N. B. I suesposti prezzi s'intendono aumentati del 20 per cento.

UMBERTO COROMALDI: VANITOSA.

EMPORIUM

VOL. XLVII. APRILE 1918 N. 280

ARTISTI CONTEMPORANEI: UMBERTO COROMALDI.

IL dilettantismo ciarlatano che da tempo dilaga nel mondo dell'arte e tenta prendere il sopravvento mettendo una confusione babilonesca nel giudizio del pubblico, è doveroso contrapporre valori puri, ed è perciò che amo scrivere oggi di Umberto Coromaldi, pittore di razza, appartenente alla tenue schiera di artisti che rappresentano degnamente l'arte romana attuale.

Eravamo intorno al 1890 quando Antonio Mancini cominciava a conquistare la fama di potente maestro della pittura contemporanea, in cambio della fame che asinità e misoneismo gli avevano fatto soffrire, e i giovanissimi artisti romani si erano raccolti attorno a lui per iniziare la eterna lotta del nuovo contro il vecchio. Studiosi, tenaci, lavoratori ardenti che sentivano la necessità di combattere le ricette dell'ambiente artistico locale per tentare le nuove ricerche delle tonalità nell'aria e nella luce, avevano per principio: « il soggetto a base letteraria o storica non conta in arte, ma vale il modo con cui è dipinto ». E nell' orbita di questo programma, ciascuno volle affermare la propria personalità.

Le mostre annuali, decadenti in un convenzionalismo decrepito e in una volgare commercialità, furono rinfrescate dalla produzione dei nuovi venuti che in pochi anni riuscirono a bandire dalle sale della « Promotrice » i prodotti che più si addicevano ai negozi o alle sacrestie. Con ciò veniva di conseguenza la valorizzazione delle opere di pura significazione artistica per la freschezza della ricerca, per il sapere del contenuto, per il palpito dell' emozione che le aveva ispirate.

UMBERTO COROMALDI.

Fra quei giovani primeggiava Umberto Coromaldi nato venti anni prima.

Aveva frequentato con onore l' Istituto di Belle Arti dove ebbe per maestro Filippo Prosperi, l' austero e profondo disegnatore della figura umana, il ricercatore rigoroso di un sapiente e fine chiaroscuro, colui che uscito dall'accademia si era rifatta tutta un' educazione artistica alla quale informava il suo insegnamento. Fu indubbiamente a contatto di quel maestro coltissimo, scrupolosamente onesto che Coromaldi affinò il suo in-

gegno e plasmò la sua anima anelante libertà di ricerca per conseguire personali armonie. Perchè il Prosperi, difendendo strenuamente l'arte dei novatori più audaci e sapienti, in aspro contrasto con la massima parte dei colleghi d'insegnamento e di commissioni ufficiali, portava nella scuola una fresca modernità.

Nell' Istituto non c' era maestro di pittura e fu bene per il giovane artista che, non avendo la via compromessa da imparaticci, domandò a se stesso i mezzi per esprimere le impressioni cromatiche proprie.

Prese parte ben presto alla gara per il pensionato nazionale di pittura, lottò con valorosi compagni d'arte e riuscì vittorioso col quadro *Ritorno dei naufraghi*. Con questa opera, eseguita in una gamma argentina di grigi, dimostrò il possesso di una giusta visione delle tonalità raggiunte con una grande sobrietà di fattura, un' abilità non comune di forma e un lodevole equilibrio nella rappresentazione di sentimenti umani. Non sembrava lavoro da esordiente e qualcuno fece il nome di Michetti per stabilire una certa affinità col giovane vincitore.

Durante la pensione completò la sua cultura artistica, viaggiò per l'Italia e all'estero, visse e studiò a lungo in Venezia. Analizzò con grande amore i maestri contemporanei del colore che più si avvicinavano al suo temperamento; amò Sargent, Zorn, Tito; ebbe sempre una grande ammirazione per Antonio Mancini e come saggio finale dipinse *Le Camicie Rosse*.

Affascinato dalle armonie dell'aria aperta, immaginò dei vecchi Garibaldini che attraversano il Ponte Cestio in vista del monumento all'Eroe. Hanno una bandiera, un giovanetto del popolo segue i gloriosi rimasti e ne sente il fascino,

U. COROMALDI: CAMICIE ROSSE.

U. COROMALDI: IL FIGLIO.

U. COROMALDI: L'ATTESA DEL PASTO.

una madre con la creatura in braccio si ferma al passaggio, e tutto vive nel sole di giugno sotto il più bell'azzurro del cielo di Roma. Altri all'idea dei Garibaldini avrebbe chiesto alla propria fantasia ricostruzione di assalti all'arme bianca, fremiti di battaglia, apoteosi. Lui no. Lui che prova la suggestione della verità vista e vissuta, si è sentito commosso da quella scena che indubbiamente deve aver veduta, e con la serena obbiettività della sua coscienza ha voluto fermare uno squarcio di vero. Ciascun ostazione sintetica ma acuta dell'episodio rappresentato, una spontanea figurazione di sentimenti che costituiranno le sue ricerche febbrili per l'avvenire.

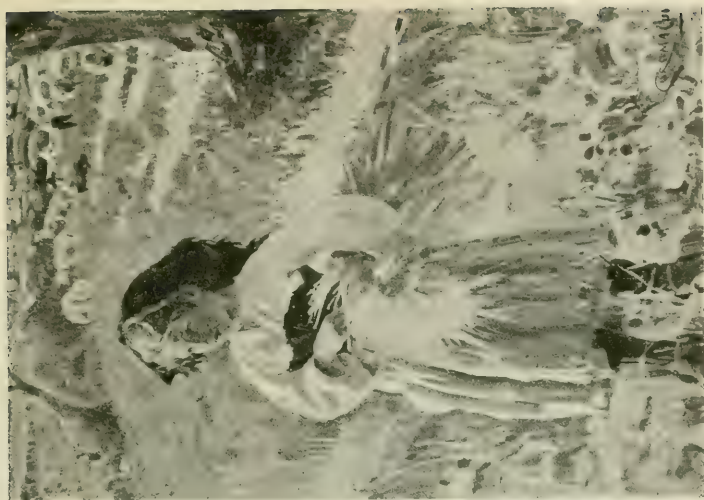
Finito il pensionato, chiese motivo a scene campestri di ambiente romano o ciociaro, in cui alla larghezza della visione, alla giustezza dei rapporti, fanno degno riscontro la percezione esatta della forma nella sua semplicità costruttiva e un'ampia sensazione della chiarezza che ci dà l'aria aperta.

U. COROMALDI: DOPO IL LAVORO.

servatore della sua tela rivedrà poi nei ruderi viventi dell'epopea Garibaldina, attraverso il rosseggiar delle camicie ardenti nel sole, i generosi e audaci combattenti per un'idea santa e ricostruirà, se vuole, nel chiarore della propria immaginazione, i mille episodi gloriosi della più grande gesta italica, o trasfigurerà la gesta in una sublimazione. In questa tela che si trova nella galleria del Pensionato Nazionale, c'è rivelato tutto un temperamento, c'è annunciato tutto un programma di lavoro, di vita, di ispirazione estetica. C'è l'amore per le tonalità all'aria libera, il rigore della forma, la documen-

Il rimanere lungamente in piena campagna, fra le pure armonie di una vita primitiva, contribuì a fare di Umberto Coromaldi un solitario. Il suo temperamento sereno, soffuso di tenue malinconia, trovò il proprio ambiente nelle solennità dell'agro romano o nei monti del Cimino e della Ciociaria; e in quei prolungati soggiorni, lungi dal mondo artificiale cittadino, amò rappresentare la vita che fanno in comune uomini e animali. Appartengono a questa produzione *Riposo, La pastorella, Sotto la pergola, La spigolatrice, Gli amici*, quadro questo che fu premiato con medaglia di argento

U. COROMALDI: LA NUTRICE.

U. COROMALDI: LA SPIGOLATRICE.

all'esposizione internazionale di Saint-Louis. — Nel forzato soggiorno della città, durante le stagioni invernali, alternò la sua produzione con qualche ritratto femminile eseguito fra l'aristocrazia della capitale, pitture che contengono tutta la signorilità elegante di quel mondo e una visione fine della colorazione di quei salotti. Aveva però la nostalgia della campagna e amava tornare sovente fra i pastori e le fide bestie dell'agro per fermare in rapidi appunti, attimi di vita vergine, accenti del linguaggio arcano che hanno le cose nella loro semplicità.

Talvolta sentì il fascino dei profumi, delle penombre di alcova, delle sete e dipinse *La vanitosa,* ora nella Galleria d'arte moderna in Roma, e *La donna e lo specchio*, che fu esposto ad una delle biennali veneziane e venne acquistato per il Museo Marangoni di Udine.

Anche la vita dei saltimbanchi e del caffè concerto colpì la sua squisita sensibilità di artista, e le tele *Debutto, Intermezzo* sono eloquenti testimoni del come seppe penetrare in quel mondo visto dall'occhio acuto del pittore e da un'anima indagatrice.

U. COROMALDI: SOTTO LA PERGOLA.

Un tempo fu attratto dalla prima infanzia e dipinse *Dopo il lavoro, La ninna-nanna, La nutrice, Madre felice, Il figlio,* riproducendo oggettivamente quei primi palpiti di vita che si svolge a contatto dei più adulti, affrontando però ogni volta effetti nuovi di aria aperta e di colore, riuscendone sempre vittorioso.

Lo interessarono le armonie del nudo fem-

UMBERTO COROMALDI: RITORNO DEI NAUFRAGHI.

U. COROMALDI: IL PASTORE.

U. COROMALDI: RIPOSO.

minile e le fermò in rapidi, febbrili pastelli e in disegni sapienti. E poi teste caratteristiche, chiome brune lussuriose, nervose significazioni di labbra tumide, innocenti fisionomie giovanili, acconciature birichine, armoniosissimi connubi di toni festosi, sempre e ovunque una conquistata personalità di forte impressionista.

Quando lo poteva tornava però come un innamorato alla selvaggia solitudine delle sue campagne. *I Frattaroli* e *Il Pastore* rappresentano un' ascesa nella sua infaticabile ricerca di tonalità e di luce rese con potenza di sintesi. Il primo dipinto in pieno sole lungo le sponde del Tevere solitario, gli procurò l' onore della medaglia d' oro a Barcellona e a Monaco di Baviera e il premio di Roma; l' altro, tessuto in una mirabile sinfonia di grigi, rende tutta la suggestione dell'Agro. Oh! quel pecoraio poggiato rudemente sulla breve staccionata e lo sguardo scrutante lontano, solo, col cane vigile che guata in alto dalla macèra antica, quanta poesia melanconica suscita in cuore!

Dal 1909 è succeduto a Filippo Prosperi come maestro di figura disegnata nell'Istituto Romano di Belle Arti, e questa vittoria ha coronato il lungo studio e le aspre fatiche di una vita semplice e austera, una refrattarietà innata a farsi largo con mezzi che non sono quelli dell' arte professata onestamente. Esplica con pura coscienza e sapientemente la missione faticosa dell'insegnante e conserva alto il nome della scuola che lo ebbe discepolo. Rammento che un giudice di quel concorso, parlandomi di Coromaldi dopo il giudizio, mi diceva: « Avremo ancora nell'Istituto un autentico maestro di buon disegno ». E scrisse al vecchio Prosperi felicitandosi della vittoria conseguita dal suo antico discepolo.

U. COROMALDI: GLI AMICI.

Per le feste cinquantenarie del 1911 decorò con pannelli di pittura figurativa il padiglione della pesca dove riaffermò degnamente le sue qualità conosciute. Ma il fascino del mare, dei pescatori, delle vele multicolori, di tutte le iridescenze di quel mondo non lo abbandonò e gli ispirò l'opera *La pesca* con la quale vinse il premio Müller di Roma. Altro gradino asceso verso una più chiara rinomanza.

Il suo spirito amante di una grande sincerità e della solitudine, doveva condurlo inesorabil-

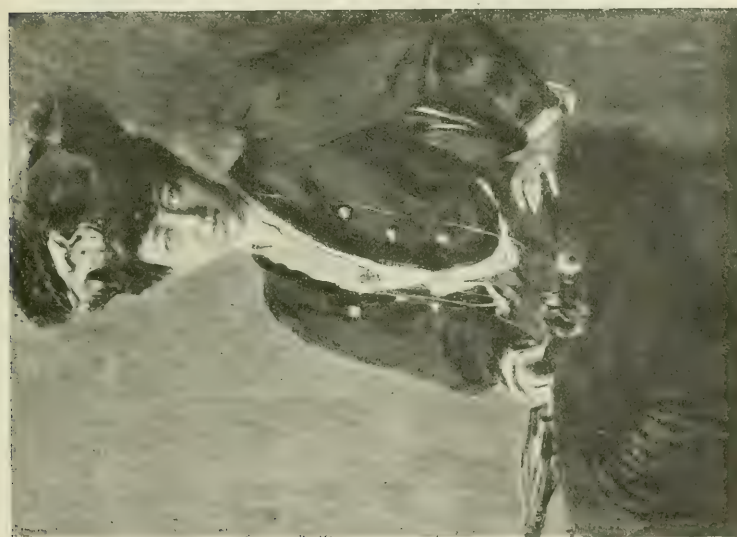
U. COROMALDI: IL VECCHIO PESCATORE (STUDIO PER IL QUADRO « LA PESCA »).

U. COROMALDI: MATTINO DI ESTATE.

mente alla passione per gli animali. Da varii anni, infatti, produce opere in cui vivono questi compagni della nostra esistenza. Ora è il cane che lo attira e ne fa decine e decine di studii ove non sappiamo più se ammirare la penetrazione della psicologia animalesca o l'esecuzione fresca, rapida, efficace; poi ne concreta quadri come *L'ora del pasto* e *La colazione* che furono coronati da successo autentico in Italia e oltre oceano. Altra volta è la pecora che lo interessa e ne eseguisce insiemi, dettagli, raggruppamenti in cui è sempre acuta la percezione dell'animalità e semplice ed efficacissimo il mezzo dell'impressionista. Più tardi sono i bovi che suscitano in lui un fascino di forza e di bellezza, e ricordo il quadro esposto alla seconda mostra della « Secessione Romana », che fu un'altra vittoria dell'artista per il sapere con cui era costruito, per la spontaneità con la quale era dipinto, per la chiarità mattutina che riproduceva. Altra volta sono le capre bianche e nere che ruminano lungo un viottolo, i somarelli scuri attraversanti il greto di un torrente che fanno partito di colore e di chiaroscuro contro mura di vecchie case assolate riflesse nell'acqua; e sempre si notano qualità più fini, penetrazioni più acute di

U. COROMALDI: LA DONNA E LO SPECCHIO.

L. COROMALDI: RITRATTO A PASTELLO.

L. COROMALDI: DEBUTTO.

questo maestro instancabile, sano e fresco. — Se oggi c'è il turbine della moda arrivistica che cambia ogni stagione anche in arte per la corsa all'abisso che ciascuno tenta, cercandosi una personalità comunque sia, lui non si turba. Segue fiducioso la sua via latinamente, cercando di raggiungere un perfetto equilibrio fra lo spirito e la materia, mostrandosi ogni giorno più sereno e sincero.

Non è mancato una sola volta nelle più belle gare dell'arte nazionale e internazionle, è fra gli artisti più rappresentativi di Roma che ha conquistato onestamente favori di pubblici, onori e fama; egli è di una modestia rara.

Da qualche anno la sua esistenza solitaria, piena prevalentemente di emozioni virgiliane, si allieta nelle dolcezze familiari. In tanta pace vissuta e goduta, la sposa e le bambine formano talvolta il soggetto di tele in cui si eleva la sua anima buona, indugiandosi nella più efficace e tenera rappresentazione di sguardi amanti, di atteggiamenti soavi.

E' nella piena maturità di un forte ingegno, magnificamente organizzato da natura, padrone della sua arte. Attendiamo ancora da lui opere che seguitino ad onorare il nome italiano e ci diano la gioia dello spirito e il riposo ai nervi stanchi.

FAUSTO VAGNETTI.

U. COROMALDI: I FRATTAROLI.

LE CHIESE MEDIEVALI DI PISTOIA.

OMBRE DI PSICOLOGIA LOCALE.

PISTOIA è la Città dei monumenti antichi e dei giardini, leggevo ultimamente in un volume di Douglas Sladen: Pistoia « that city of gardens and ancient monuments » (V. *How to see Italy*, pag. 160). Passino i monumenti antichi, ma i giardini lasciamoli là, sebbene ve ne siano, e Pistoia si circondi d'orti dal Carmine, dall'Arcadia e alcune case, soprattutto nel Corso, siano corredate di orticelli, ideali delle case moderne che le grandi Città, a motivo dell'alto prezzo assegnato all'area fabbricabile, difficilmente possono avere. E io metterei a un posto distinto la Città sinibuldiana,

di Toscana gentile
Dove 'l bel fior si veste d'ogni mese,

secondo Cino da Pistoia, amico di Dante e del Petrarca. E metterei, dicevo, la Città toscana fra le più ricche di chiese medievali, luoghi di eccelsa devozione, sorte tra le mura che videro le lotte sanguinose dei Bianchi e dei Neri ed evocano l'unione ghibellina di Pistoia a Firenze che il Divino Poeta incide:

Pistoia in pria di Negri si dimagra.

Perocchè Pistoia offre esempio efficace di Città medieva irrequieta e forte, battagliera e orgogliosa, i cui cittadini correvano all' esilio quando l'eroismo non poteva su la furia degli avversari. Bisogna ricordare Pistoia assediata nel 1305 e la descrizione di Dino Compagni, storico contemporaneo; egli sente pietà degli assediati e si impressiona all' evento tragico. Il comando lo aveva assunto Filippo De Vergio-

PISTOIA — FACCIATA DEL DUOMO. (Fot. Brogi).

lesi padre di Selvaggia, la donna cantata da Messer Cino esiliato volontariamente anche lui.

Sangue caldo, irradiazione langobardica. Chè Pistoia venne abitata da gente latina e langobarda (la Città vide persino una *domus* e un *carcer lumbardorum*) e da questa ripeterebbe la fierezza, denunciata da Giovanni Villani.

Così Pistoia di ieri somiglia quella di oggi; e sappiate che le lotte nella Città sinibuldiana sono incessanti. Le circostanze sono diverse, le azioni sono trasformate, le forze modificate, ma il sangue non è sbiadito, e le imagini antiche potrebbero vivere nel bronzo, a Pistoia, ad essere adorate. Noi che amiamo la bellezza nell'ombre della psicologia pistoiese, affidiamo la tutela della Città a Apollo piuttosto che a Marte, tanto più che sotto Apollo Pistoia prosperò, a malgrado la sinistra pressione delle Città vicine.

Il carattere dei monumenti. La triade toscana.

Un filo unisce le chiese pistoiesi, il Medioevo le concepì e le volle somiglianti. Ossia le chiese pistoiesi, le più vetuste di stile romanzo o lombardo, hanno un tipo, una fisonomia convergente, rami d' uno stesso albero, fiori d' uno stesso prato, gemme d'una stessa corona composta idealmente da varie Città vicine, Pisa, Lucca, Pistoia. Chè Pisa, ma più Lucca, si incontrò con Pistoia, e la influenza lucchese sulla Città di Cino, prima del XIII secolo, è irresistibile: il computo degli anni identico, la moneta eguale, persino lo stesso patrono S. Martino, sostituito indi a Pistoia con S. Iacopo. Dunque il Duomo, S. Andrea, S. Bartolomeo, S. Pietro, S. Giovanni evang., *forcivitas*, stilisticamente non si sèparano; e, da Pistoia, andando a Pisa, andando a Lucca, si prova la stessa impressione, lo stesso godimento propagato da un'unica bellezza. Osservate, a Pisa, il Duomo, S. Frediano, S. Pierino, S. Paolo a Ripa d'Arno (non indico il famoso Camposanto al cui principio Giovanni Pisano, che incontreremo in S. Andrea a Pistoia, non potè intervenire); e vi parrà d'essere a Pistoia; potrete cogliere qualche differenza e noi architetti la denunciamo, ma le assonanze sono evidenti. Gli è che le chiese di Pistoia, quelle che ho detto, sono tutte incomplete esternamente; il Duomo che appare finito è alterato e S. Andrea, S. Bartolomeo, S. Pietro, S. Giovanni *forcivitas* sono corpi mozzi nella facciata: — compiuta soltanto la regione inferiore, la superiore è un falso, un muro liscio, un occhio nel mezzo, destinato a alcune linee di loggie cieche come S. Paolo a Ripa d'Arno e il Duomo di Pisa. Lo stesso avviene o press' a poco lo stesso a Pisa, S. Cassiano, che non ricordai essendo una chiesa extra-urbana simile alle chiese urbane.

Le quali, finite nel piano inferiore, disegnano la linea basilicale, corpo di mezzo che sopravanza i due laterali inclinati con tre porte corrispondenti a tre navi. Quindi tipo basilicale a Pistoia e a Pisa.

A Lucca si ripetono le osservazioni di Pisa. Le chiese lucchesi, il Duomo o S. Martino, mozzo anch'esso, il portico inusato sulla facciata, e colle loggie parallele nella regione superiore, S. Maria fuori le mura, S. Michele in Foro, scegliendo un monumento compiuto S. Michele — svegliano le stesse sensazioni che proviamo a Pistoia.

L' assonanza monumentale della triade Pisa, Lucca, Pistoia — a parte gli spunti meno organici in altre Città tosche — si coglie in vari motivi ereditari e comuni: nella regione inferiore, sulle facciate e sui fianchi, i portici finti molto lunghi su sottili pilastri, ornati sotto l'arco da rombi a diversi piani, in un effetto di chiaroscuro ben sottolineato da linee d'ombra. Qualche volta i circoli sostituiscono i rombi, piccole rose per solito ai due estremi archi, sopra le porte inferiori. Insegna Pisa la sostituzione dei circoli ai rombi; e pare che i circoli, le rose si destinassero realmente alla campata delle porte inferiori, se il magno monumento della triade, il Duomo di Pisa, si orna così, e un'umile chiesa rispetta l' uso che a Pisa, Lucca e Pistoia può essere capricciosamente abbandonato: a Pisa in S. Frediano, a Lucca in S. Michele, a Pistoia in S. Pietro.

Tale particolare è un cenno che non determina la linea stilistica come le loggie, il portico e come il rivestimento marmoreo a liste bianche e nere orizzontali, alternate, gradevole, quando il tempo abbia ammorbidito il contrasto; urtante, quando la trasfigurazione coloristica non sia avvenuta e sgradevole altresì quando le liste quasi automaticamente si ripetano uguali stessa altezza, una sull'altra su larga superficie. In generale il bianco calma il nero interdicendone l'uso oltre il giusto limite; perchè l'ostinazione del nero, le liste nere numericamente uguali alle liste bianche, sono noiose come gli arpeggi nella vecchia musica. Nè va posto fede alla tradizione che assegna i rivestimenti pistoiesi bianco-nero, alla conciliazione delle fazioni bianca e nera o al loro contributo nella spesa dei monumenti. Tale rivestimento antecede gli urti locali, semplificazione d'un sistema che va oltre Pistoia e la triade; e la Liguria, Genova, adottò il rivestimento bianco-nero in parecchi suoi monumenti.

Possono doventare noiose inoltre le loggie cieche abitualissime sulle facciate, nella regione superiore e sui fianchi; e se non fossero le misure, gli ornati, i capitelli, le basi, i fusti e gli archi disegnati, sarebbero noiosissime.

E' abituale l'assimmetria nei monumenti aperti ora alla nostra curiosità; — abituale nell'estro

fulgido dei costruttori improvvisatori, inesausti nella potenza inventiva e nella libertà. E voi misurate le loggie e i portici, facciate e fianchi, e vi terrorizzerete alle storpiature o ineguaglianze, segno di vita, esclamerebbe Giovanni Ruskin, fonte di alta mentalità contro chi manca come nel Duomo, in S. Andrea e in S. Bartolomeo, non in S. Giovanni *forcivitas,* ampia superficie unitaria. Il Duomo di Pisa lo stesso: l' arco vi s' incurva direttamente sulla colonna come nelle basiliche paleo-cristiane, e il triforio vi si apre come nelle cattedrali gotiche

PISTOIA — CAMPANILE DEL DUOMO. (Fot. Alinari).

di nozioni estetiche e non si inalza un sol piede sovra la volgare intelligenza. Stravaganze? Niente affatto. Stimoli ottici, segni istintivi, impulsivi e significativi, come certe inflessioni di voce nella musica vocale (la musica ricorre sempre nell'architettura) che inalzano alla pura bellezza.

L' interno a colonne, l'arco voltato immediatamente sul sostegno quando si aprano le navi francesi e inglesi ; — tuttociò contro l'introduzione del pilastro a fascio o polistile nel connubio colla vòlta a cordonature sporgenti, secondo lo stile lombardo nella sua fase decisa e nella sua espressione limpida.

Le vòlte così sono surrogate dai cavalletti ove l'antico si rispettò ai tempi trascorsi e ai tempi presenti. E la Toscana vanta dei soffitti a caval-

letti, capolavori d'arte decorativa: S. Miniato e S. Croce a Firenze.

* * *

Corona idealmente appartenente alla triade Pisa, Lucca, Pistoia ho detto; cioè stile con assonanze evidenti in queste tre Città. E si chiamò pisano-lucchese forse perchè Pisa e Lucca posseggono più monumenti che Pistoia, e Pisa ne largì la bellezza attiva alla Sardegna valicando il mare e sottoponendo Borutta, Codrongianus, Ottana alla sua linea d'arte.

Al confronto le chiese famose della Lombardia, le armonie lombarde oltre Milano, Pavia e Cremona, a Piacenza a Parma e a Modena rosse al laterizio, grigie alla pietra, meno prodighe di loggie cieche e di portici finti, ignare de' rivestimenti a liste bianche e nere; — al confronto le chiese toscane hanno una vita propria ed un linguaggio proprio di facile commento. Materiali differenti, adattamenti convincenti. Chè le Città associate seppero le virtù lombarde, la inviolabilità dell'ingegno « comacino » i « Magistri Comacini », alla cui fervida propaganda l'arte italica, avanti il Gotico, si piegò.

Chiese anteriori al Gotico.

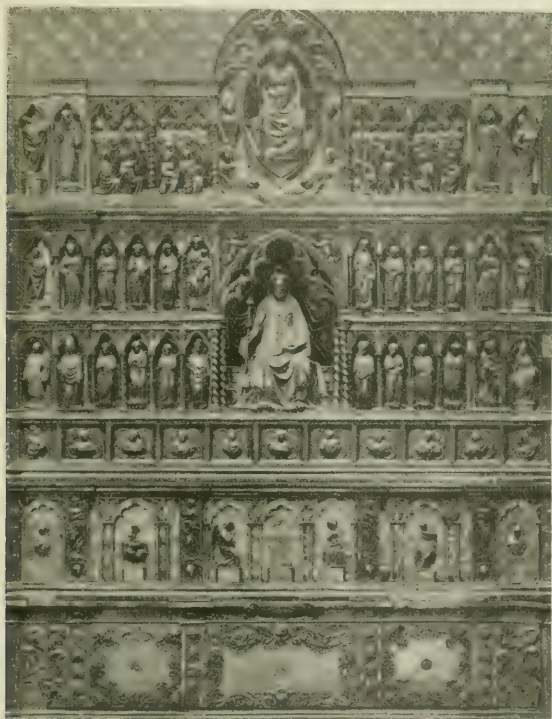
La nostra visita, se non vogliasi empire il fascicolo, non può sorpassare molto la linea architettonica.

Il Duomo potrebbe sospingerci ma venne alterato fuori e dentro: unica facciata completa nella profanazione del suo stile e nell'ampliazione trecentesca d'un portico leggiero, a sottili colonne. In sè, cogli affreschi molto corrosi, colla vòlta e la grande lunetta di Andrea della Robbia, è un piacevole assieme, bianco-nero in cadenze meglio equilibrate: cunei sugli archi e rettangoli nettamente regolari.

Il campanile accanto, benchè sia un adattamento, è ideato con gusto a loggette nella estrema regione; ed io che nel recente restauro (1905) potei osservarne bene i particolari, vorrei che questo campanile si mettesse tra i più rappresentativi della Toscana. Non è il campanile cosiddetto di Giotto nè il campanile pendente di Pisa, il campanile di Pistoia, tuttavia è tale che ogni architetto se ne compiacerebbe. D'ignoto Autore, il nostro campanile esemplifica l'architettura toscana nella seconda metà del XIII secolo.

PISTOIA — DUOMO: TOMBA DI CINO SINIBALDI DA PISTOIA (PARTE INFERIORE, PRINCIPALE). (Fot. Brogi).

L' interno del Duomo respinge dunque chi sogni la severità antica: tre navi, le colonne salde sotto gli archi tondi e la storia vi richiama un'arte che detestano i devoti di forme dugentesche. M.º Buono di Buonaccolto pistoiese, che Pistoia conobbe nella sua attività considerevole, partecipava al Duomo, ossia a una famosa cappella, la cappella di S. Iacopo, la quale evoca il celebre altare argenteo di cotal nome che da questa passò a una cappella moderna nel tardo secolo XVIII, sapienza di molti artisti entro un lungo giro di anni.

Nessun accento medievale quindi attenua il travestimento moderno, enciclopedia con pagine d' ogni colore, dal trecentesco monumento a Cino da Pistoia al secentesco monumento a Niccolò Forteguerri. Quest'ultimo è un curioso raffazzonamento che lumeggia Andrea Verrocchio, l' eminente scultore e pittore quattrocentesco, e con volute, cortine e vasi marmorei, tocca il *clou* dello stile barocco.

PISTOIA — DUOMO: ALTARE ARGENTEO DI S. IACOPO (DOSSALE). (Fot. Alinari).

La sagrestia « dei begli arredi », o cioè gli argenti gli avori antichi annessi al culto del Duomo, ne illumina i giorni migliori, pienamente d'accordo colle più belle opere scomparse, tra cui un altare di Niccola Pisano (1273) nella cappella di S. Iacopo, utile all'arte se fosse conservato.

Meglio S. Andrea. I medievalisti vi scuoprono più dati che nel Duomo — a parte le ricchezze

PISTOIA — S. ANDREA. (Fot. Brogi).

PISTOIA — S. GIOVANNI "FORCIVITAS": FIANCO. (Fot. Brogi).

PISTOIA — S. ANDREA: ARCHITRAVE SULLA PORTA MAGGIORE. (Fot. Brogi).

PISTOIA — S. ANDREA: LA NASCITA DI GESÙ CRISTO (PARTICOLARE DEL PULPITO). (Fot. Alinari).

PISTOIA — S. BARTOLOMEO IN PANTANO. (Fot. Brogi).

PISTOIA — S. PIETRO MAGGIORE. (Fot. Brogi).

PISTOIA — S. BARTOLOMEO: PULPITO DI GUIDO DA COMO.

(Fot. Brogi).

PISTOIA — S. PIETRO MAGGIORE: PARTE SUPERIORE DELLA PORTA PRINCIPALE.

(Fot. Alinari).

non architettoniche. La storpiatura della facciata a cui si volle rimediare recentemente (1906) quasi a isolar meglio la bellezza autentica, è una nuova attestazione di quell' arte poliglotta abituale ai monumenti antichi in Italia, speciale forse alle chiese medievali di Pistoia.

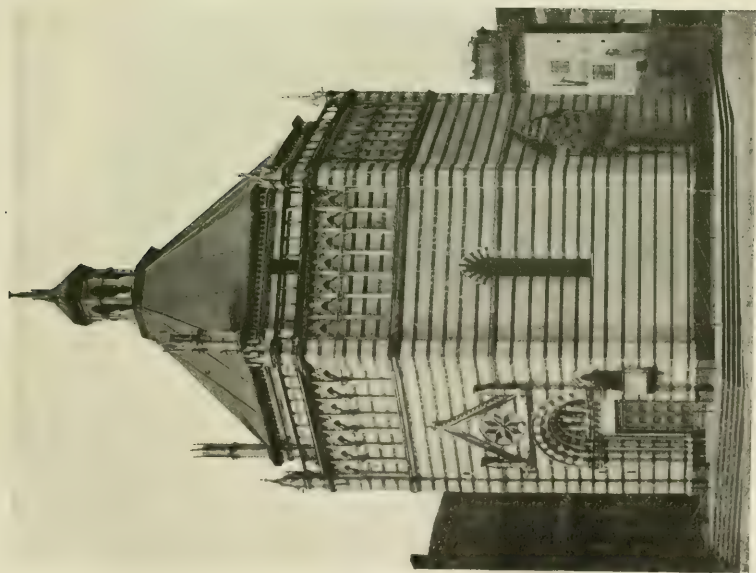
Linea basilicale, portico finto, lungo eterno. E così i rombi sotto gli archi, le liste orizzontali alternate, bianco-nere, una fioritura musiva sovra gli archi e queste liste sotto. Ma, qui, la stoffato, e ne restano i solchi da cui cadde lo stucco.

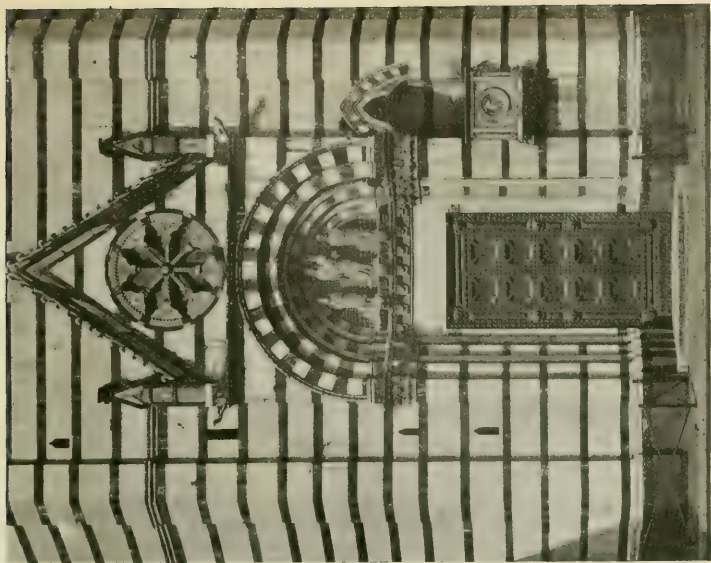
La scultura vince, a S. Andrea, sulla facciata e vince l' interno angusto e oscuro come vuol essere oscura una chiesa a intensificare la preghiera: il pulpito d'Andrea Pisano. Gli è questo un capolavoro della scuola pisana o della statuaria medievale, e nessuno che voglia conoscere la nobiltà dell'arte italiana può sorvolare sul pulpito pistoiese. Il quale, eseguito tra il 1298 e il 1301, oggi biancheggia nel marmo patinato dal tempo, in origine splendente di luci dorate su fondo policromo.

PISTOIA — BATTISTERO: CAPITELLI DELLA PORTA MAGGIORE. (Fot. Alinari).

porta maggiore vale tutta la facciata. L'assunse nel 1166 Gruamonte « Magister bonus », stella del suo tempo, autore dell'architrave, i Magi, e autore d'altri architravi sembra a S. Bartolomeo, certo a S. Giovanni *forcivitas*, primitiva scultura che incute rispetto, sintesi d'un'epoca erompente sincera fra noi che siamo artisticamente insinceri. L'architrave, i capitelli, tutto quivi è simpatica inesperienza ed è il sogno d' un artista che scolpisce quello che sente, non quello che gli fu insegnato ed egli meccanicamente apprese. L'architrave di Gruamonte si veda da vicino a pregiarne la dolce mansueta espressione; le figure dovevano sbalzare da un fondo intarsiato,

Due altre opere dello stesso Maestro, si vorrebbero a S. Andrea. Il fonte battesimale e il crocifisso all'altar maggiore. Il crocifisso supera il fonte; scolpito in legno è una animosa opera meno antica di Giovanni Pisano, a cui si assegnerebbe invero non degradandolo. Ornò il vicino Oratorio di Ripalta.

S. Bartolomeo, S. Pietro, S. Giovanni *forcivitas* sono chiese dello stesso tipo nate dallo stesso ceppo e il tempo le svisò, avvertii, aggiungendo alle linee antiche marmi e quadri

PISTOIA — « S. GIOVANNINO » (BATTISTERO).

(Fot. Brogi).

PISTOIA — PORTA MAGGIORE DEL BATTISTERO.

(Fot. Brogi).

meno antichi, alcuni entrati per diritto nel patrimonio nazionale: il pulpito di S. Bartolomeo, marmo arcaizzante (1250) di Guido Bigarelli da Como, e il pulpito più largo di bellezza matura (1270) colla pila marmorea di fra' Guglielmo d'Agnolo da Pisa in S. Giovanni *forcivitas*, come S. Bartolomeo, chiesa eretta oltre le mura cittadine. E S. Bartolomeo evoca il suo erettore, generoso verso Pistoia, il medico Gaidualdo che Pavia ricorda, essa pure, nella sua pia bontà.

S. Giovanni *forcivitas* è una chiesa senza facciata coi fianchi a liste bianco-nere, le loggie cieche, il portico finto, la porta maggiore, l'architrave di Gruamonte, la Cena, che indicai davanti l'architrave di S. Andrea. E S. Giovanni all'esterno interessante colla sua leale bellezza, all'interno doveva suscitare un falso monumentale superante le alterazioni sinceramente stilistiche delle chiese precedenti e seguenti. Corpo vivo il monumento era contrassegnato dal tempo, e le epoche vi si riconoscevano; ora si presume d'averlo ricostruito com'era. Ed io che, nel nome della verità, preferii sempre e propagai il rispetto alle forme consecutive dei monumenti contro l'artificiose e contemporanee riduzioni allo stile antico, fac-

PISTOIA — PORTA DI S. DOMENICO.

cio voti che Pistoia impieghi meglio le offerte alla sua arte. E faccio voti che la Città sinibuldiana respinga le infatuazioni di gusto letterario, infarinatura d' eruditi, non spirito non sensibilità estetica.

PISTOIA — S. PAOLO. (Fot. Brogi).

S. Pietro, un po' eccentrico, nella sua architettura del XIII sec., sovrapposta a strati anteriori, ha la facciata simile a S. Andrea e a S. Bartolomeo. Quivi la porta maggiore col suo architrave a figure allineate ferme in placida uniformità posteriore agli architravi di Gruamonte, e più che altro, i capitelli sottostanti e i leoni sovrastanti, sono un raggio di bellezza che illumina un vero Maestro. Forse M.° Buono di Buonaccolto pistoiese che incontrammo e incontreremo.

Un altare ordinato dagli Operai nel 1278 (veda la iscrizione: A. D. M. CCLXXVIII MENSE APRILIS), raro esempio in Toscana, dilata le conoscenze sugli arredi ecclesiastici nel Medioevo e va custodito come un cimelio.

Fra le chiese meno interessanti S. Iacopo a Castellare, presso il Liceo, fu convertita in istituto popolare d'educazione femminile, « Scuole Regie o Leopoldine » da Pietro Leopoldo; ossia lo stabile che include questa chiesa fu così

ridotto. Anni sono vi disegnai un motivo decorativo basamentale, avanzo di pittura del XIII secolo, panneggiamento e fascia a zig-zag. Successivamente vi si scopersero delle figure che nelle mie recenti gite a Pistoia non vidi. I panneggiamenti si osservano in S. Maria Antiqua, nelle pitture più vetuste della famosa chiesa di Roma (VIII sec.). E si assimilano alla decorazione basamentale di S. Francesco a Assisi, chiesa superiore; inoltre la decorazione pistoiese ricorda un' antica cappella nel senese presso Sovicille e ha qualche riferimento nell'arte scultorica (Cattedrali di Reims e di Metz) e nel Palazzo Davizzi-Davanzati a Firenze.

Ancora presso il Liceo S. Michele in Cioncio, piccola chiesa o oratorio, oggi S. Giuseppe, conserva l' antica abside esternamente e la facciata. Un greve espressivo S. Michele ivi onora Guido da Como e i primi del XIII sec. vicino a un Angelo annunziatore, dello stesso Guido, nel pulpito di S. Bartolomeo e lontano da un noto S. Michele in S. Michele a Groppoli presso Pistoia, statua questa tanto lunga quanto è larga la statua di S. Michele in Cioncio.

E il visitatore osservi S. Biagino, S. Maria Nuova, il cui abside mensolato rievoca graziosamente M.° Buono di Buonaccolto, e veda S. Salvatore, la cui facciata del 1270 riavvicina M.° Buono e lo stile delle chiese pistoiesi, nel lontano ricordo di S. Michele arcangiolo, chiesa quasi tutta atterrata, alle porte di Pistoia, risorta col nome Badia di Fòrcole.

Sulle ali del Gotico.

Chiese gotiche a Pistoia, mite espressione. Il Battistero, S. Francesco, S. Domenico, S. Paolo.

Il nostro Battistero, meno vetusto che quello di Firenze e più elegante che quello di Pisa, si collochi fra i più belli che ha avuto l' Italia. Sorto tra il 1337 e il 1359 sull'area d'una antica chiesa, S. Maria in corte — i pistoiesi lo chiamano S. Giovannino a distinguerlo da due altre chiese intitolate a S. Giovanni — e, nella semplicità felice, consegue la bellezza. Ottagono, la sua fioritura ornamentale si raccoglie sulla porta maggiore, e il suo linguaggio toscano lo attestano le liste bianche e nere alternate, all'esterno, meno frequenti che in altre chiese pistoiesi; S. Giovanni *forcivitas* principalmente. Ne sarebbe Autore Andrea da Pontedera detto Pisano ma ciò va dimostrato e io ne dubito; ed ebbe, tra gli esecutori, M.° Cellino di Nese ma la storia è incerta. Eppure il monumento merita ogni considerazione; esso interpreta e chiarisce l' arte trecentesca, insegna a ideare e a scolpire bravamente, e il getto plastico dei capitelli nella sua porta maggiore basta a glorificare i suoi artisti.

L'interno è freddo e l'esterno avrebbe avuto una sfilata di archetti a giorno che togliendo lo slancio alla cupola a piramide, non giova al monumento. Detesterei chi volesse ripristinare questa sfilata di cui si vedrebbero i resti. Forse i pinnacoli sui pilastroni agli angoli non oltraggerebbero l'assieme, ideato così compiutamente come un ordine greco. Sul lato della porta maggiore i pinnacoli ci sono.

S. Francesco, S. Domenico, S. Paolo, chiese ampie, monocuspidali, ad una sola grande navata senza guglie, senza trafori, senza archi arrampicanti, senza nulla che forma il corredo fantastico dello stile, — sono chiese gotiche, quasi senza parere, e ospitano ogni arte successiva alla loro età.

La chiesa più ragguardevole nel gruppo gotico, S. Francesco, si slarga ariosa nella sua grande nave e impressiona la sua vastità in largo, in lungo, in alto, all'esterno nitidamente determinata. A cavalletti ritinti già fioriti di colori, un arco ardito, sul capocroce, sorprende; e le pareti sono alternate da finestre bifori antiche e da altari non antichi quanto la chiesa, e le pareti furono coperte da affreschi trecenteschi. Lo stesso al capocroce. I fratelli Chiappelli e vari amici (io cogli altri) ritrovarono le pitture nelle quali potè intervenire Puccio Capanna. Impossibile ora distinguere e precisare; e io denuncio finezze e debolezze in S. Francesco. Nè oblio gli affreschi nella sala del Capitolo ben conservati a malgrado che, giovinetto, io abbia veduto questa sala trasformata in laboratorio pirotecnico per le feste patrie di S. Iacopo. Chi badava, allora, alle pitture specialmente nelle piccole Città?

S. Domenico come S. Francesco sorge sul Corso come vi sorge S. Paolo: le tre chiese gotiche di Pistoia; e, anche a S. Domenico, il pennello antico accarezzò, storiandole, le pareti, e la indifferenza moderna cancellò con una tinta uniforme. Qua e là ove e come si potè come a S. Francesco, quivi più felicemente, si ritrovarono teste, corpi, decorazioni in frammenti, e le sovrapposizioni al Gotico non si contano. Un grazioso monumento al legista Filippo Lazzàri cesellato nel marmo dai fratelli Bernardo e Antonio Rossellino, è una bellezza quattrocentesca in S. Domenico; esso nella parte superiore rammenta il monumento all'antipapa Baldassarre Cossa nel Battistero di Firenze, connubio d'arte Donatello-Michelozzo (persino il Bernini nel Secento avrebbe scolpito in S. Domenico); e la chiesa eretta alla fine del sec. XIV conserva una porta, ingresso principale, non stata mai compiuta, credo, intorno al lunettone affrescato nel 1365 da Giovanni di Bartolomeo Cristiani, miseramente sciupato.

S. Paolo pure colla sua bella facciata, la snella esile porta marmorea, sente le voci del Gotico primitivo, il tardo XIII sec. (1291-1302). Alterata e ampliata, senza pinnacoli ai fianchi e alla vetta del grande frontone, è colorita da infelice pennello in una linea di avelli che ricordano S. Ma-

ria Novella a Firenze. Le immagini sacre sono parzialmente cadute sulla facciata, e su un fianco due avelli con paesaggi, pitturati quarant'anni fa circa, danno un senso di repulsione; però quelli con immagini sacre, affrescati un po' dopo, addolciscono la critica.

L'interno, manomesso, provò le furie d'un incendio (decembre 1895). I restauri pertanto furono solleciti, come io mi sollecito a finire questo scritto pubblicato ad invogliare la visita a Pistoia, Città anticamente fiera, modernamente consapevole delle bellezze che custodisce oggi meglio d'ieri.

ALFREDO MELANI.

BORUTTA (SASSARI) — S. PIETRO DI SORRES. (PENETRAZIONE TOSCANA NELLA SARDEGNA).

TANK » DEL 1855 IDEATA DA COWEN.

I PRECURSORI DELLE « TANKS ».

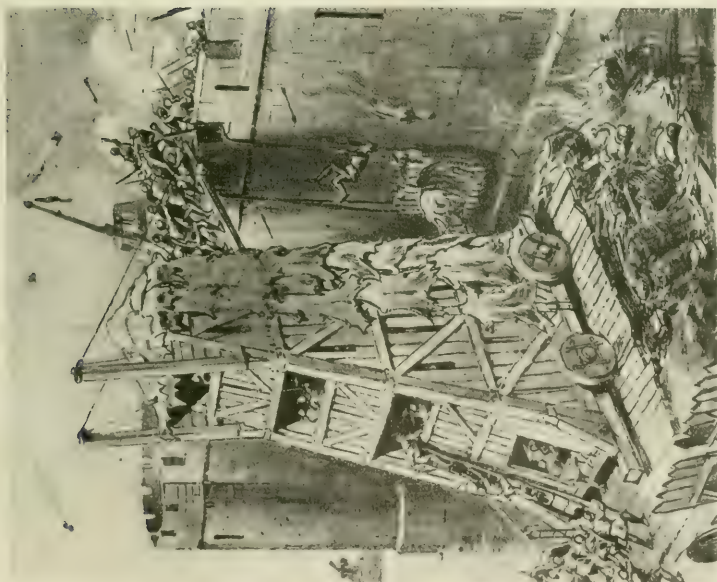
L'IMMANE guerra che da quattro anni insanguina e dilania l' umanità, per le innumerevoli armi, gli strani strumenti guerreschi usati può considerarsi come una inesauribile *boîte à surprise*. Non contenta d'averci dimostrato tutta l'insidiosa perfidia dei sottomarini, dei velivoli e dei gas asfissianti, d'aver lanciato infiniti tipi di cannoni e bombarde, ci riserbava, *dulcis in fundo,* una nuova e maggiore sorpresa: le *tanks* colossali, orgoglio degl'inglesi, terrore dei *boches !*

MUSCOLO O SORCIO (INCISIONE DEL 400).

Tutti questi ordigni di distruzione e di morte che, generalmente, si ritengono frutto della scienza moderna sono, almeno nel concetto fondamentale, molto più antichi e per convincersene basterà sfogliare gl'ingialliti manoscritti del Rinascimento. Noi troveremo così dei disegni e descrizioni di macchine e strumenti guerreschi che oggi, perfezionati e modificati, passano come novità create unicamente dalla tecnica e dalla genialità del XX secolo. Fra questi non mancano vari tipi di precursori delle attuali *tanks* ma, siccome l'origine è ancor più antica, meglio è procedere con ordine tanto più che data la scarsità di notizie storiche dobbiamo quasi unicamente basarci sul materiale illustrativo, la cui abbondanza ci permette di seguire passo a passo l' evoluzione e la trasformazione della *tank* attraverso le varie epoche.

La forma embrionale della *tank* possiamo rilevarla da alcuni bassorilievi assiri i quali ci presentano due tipi: uno, assai rudimentale, non è che un carro con ripari, munito d'ariete, mentre l'altro già più perfezionato, per forma

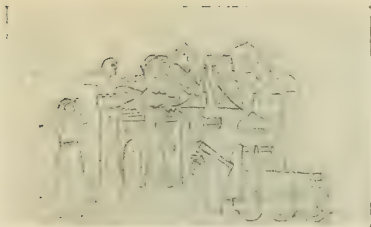
TORRI AMBULATORIA.

CARRO BLINDATO (1500).

ed assieme è una vera *tank*... di qualche migliaio d'anni fa. I Romani, invece, al carro blindato preferirono le torri ambulatorie, costrutte in legno, la cui altezza spesso sorpassava quella delle mura o torri da assalire. Esse erano mosse da legioni d'uomini e rivestite, esternamente, di pelli umide per impedire che i proiettili infiammati causassero incendi. I primi ripiani erano occupati dall'ariete e dai suoi serventi, mentre nella parte superiore stavano i fiondisti e gli arcieri, ai quali spettava il compito di facilitare l'opera dell'ariete. L'uso guerresco di questo tipo si perpetuerà anche durante tutto il Medio Evo il quale s'accontenterà di modificarne la forma, ingrandendola o impicciolendola a seconda dei casi, creando così strane macchine, da nomi ancor più curiosi. In quest'epoca, la torre ambulatoria soleva muovere all'attacco contornata da testuggini, muscoli e gatti, ordigni guerreschi simili alla torre, ma di minor mole e che presentando minor bersaglio dovevano facilitarle il cammino e permetterle di raggiungere l'obbiettivo. Fra questi vari tipi il più interessante è il gatto, bassa capanna su ruote, giacchè ad esso si collega una curiosa usanza guerresca, la cui origine non è stata ancor ben chiarita. In tutta l'Italia, dai primi secoli del Medio Evo fino al Risorgimento, esistette la costumanza d'esporre, sulle mura delle città assediate, una gatta viva, fatto riferito da innumerevoli cronisti e poeti e che si riscontra, per l'ultima volta, durante le gloriose Cinque Giornate di Milano. Cosa voleva significare quel povero animale miagolante? Molto probabilmente, in origine, quest'usanza non corrispondeva che ad una beffarda provocazione, ad una sfida al gatto, ordigno guerresco, ed alle sue coperte insidie...

LA GATTA ESPOSTA SULLE MURA DI BRESCIA.
(Da: N. degli Agostini, *Li successi bellici*).

CARRO DI GUERRA DEL TEMPO DI ENRICO VIII.

Colla fine del XV secolo s'inizia per la *tank* una nuova êra di perfezionamenti e variazioni, fra le quali, le più interessanti sono il carro blindato e quello anfibio. La nitida e graziosa incisione dell'epoca mi dispensa di spiegazioni riguardanti il primo tipo, dirò solo che mentre il Carroccio serviva da torre di comando o come luogo di radunata, il carro corazzato veniva

CARRO DI GUERRA DEL TEMPO DI ENRICO VIII.
(Spaccato per dimostrare come i cavalli e i moschettieri stavano al riparo).

UNA « TANK » . . . . ASSIRA (BASSORILIEVO).

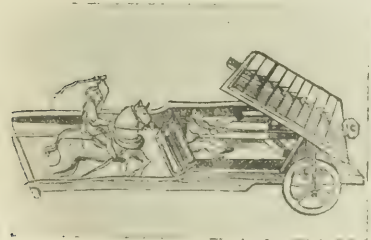
CARRO DI GUERRA TEDESCO (XV E XVI SECOLO).

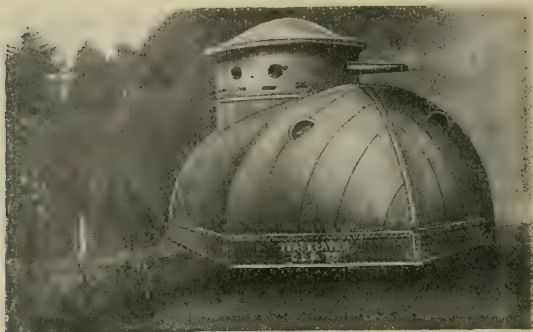
posto in posti strategici ed erano vere fortezze mobili, utilissime contro la furia della cavalleria. Il carro anfibio, invece, è una curiosità del secolo XVI e deve il suo nome al fatto che poteva correre, in terra, per mezzo di cavalli, in acqua mediante eliche, mentre un grosso remo

GATTO MONTATO DA ARCIERI (MEDIO EVO).

CARRO ANFIBIO (NAVIGAZIONE TERRESTRE).

funzionava da timone. Ideato dall'italiano Agostino Ramelli (1531-1590) ingegnere del re di Francia Enrico III, fu efficacemente usato in vari assedi. Di solito i carri anfibi erano parecchi, una specie di treno, che incatenati fra di loro con appositi ganci formavano anche un ponte, attraverso il quale comodamente passavano gli assalitori.

Infine, ecco il cannone protetto del secolo XVI: l'artigliere è al coperto dei colpi e così pure il cavallo ed il cavaliere. La stampa riproduce il cannone nell'atto di procedere verso il nemico: cammin facendo, l'artiglieria può entrare in azione. Il carro è spinto a ritroso poichè il cavallo è attaccato ad un palo infilato all'estremità delle stanghe. Terminato il cimento, il palo è tolto ed il cavallo, attaccato al veicolo in modo normale, tirerà dietro di sè quell'af-

CANNONE PROTETTO DEL 500.

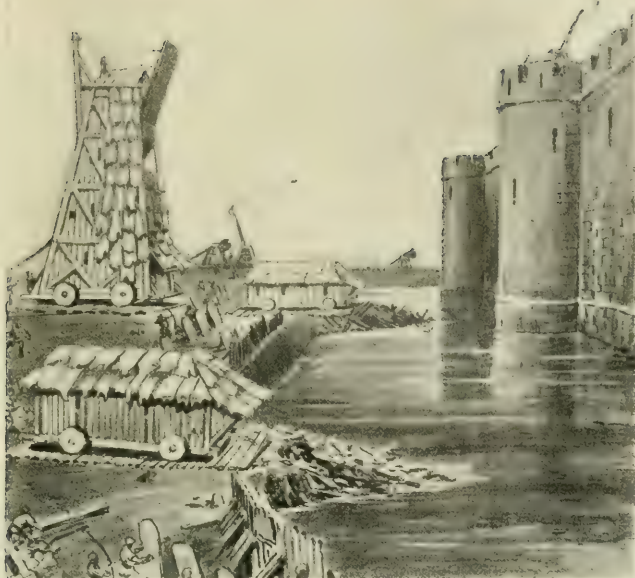
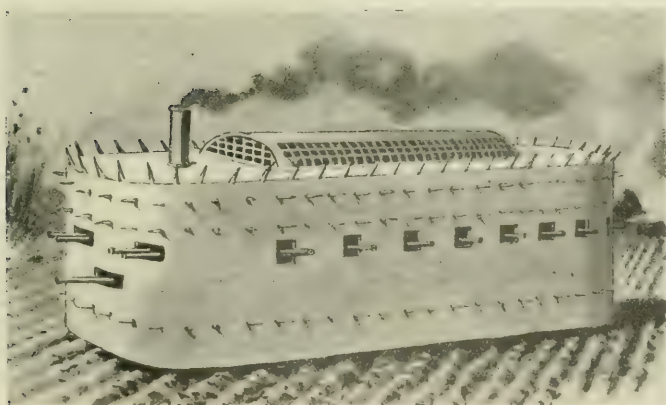
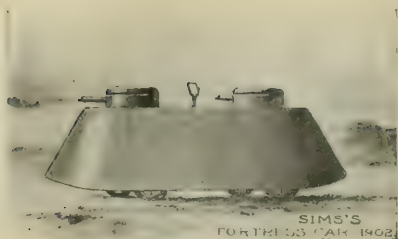
CARRO ANFIBIO (NAVIGAZIONE ACQUEA).

« TANK » AMERICANA.

fusto che, nell'ora della battaglia, spingeva avanti a sè.

Dopo questi originali esemplari il precursore della *tank* per vari secoli sparisce dai campi di battaglia per ritornarvi improvvisamente, nel secolo XIX, perfezionato e trasformato ma, se molti furono ideati e disegnati, ben pochi furono quelli tradotti in realtà.

Nell'Ufficio dei Brevetti a Londra esiste il disegno d'una *tank* ideata al tempo della guerra in Crimea e più tardi l'ing. Balbi ne disegnerà un fac-simile di minori dimensioni, progetto che malgrado l'approvazione di Napoleone III non fu mai eseguito.

Nel 1897 mentre il Kaiser più calorosamente predicava la pace, disegnava un modello di *tank*, il « Rompilinee di Battaglia » come grandiosamente lo denominò l'Imperatore Fa Tutto! Doveva essere una corazzata terrestre delle dimensioni d'un vagone-letto, rivestita da resistenti corazze d'acciaio, cosparse di acuminate punte ed armata d'innumerevoli cannoni. Questo imponente modello di *tank* restò sempre... sulla carta, mentre gl'inglesi, passando immediatamente dall'idea all'azione, gettarono contro i *boches* le terribili *tanks* alle quali spetta l'onore d'aver validamente concorso allo sfondamento della celebre Linea d'Hindenburg.

« TANK » FRANCESE.

L'AVANZATA D'UNA TORRE AMBULATORIA CIRCONDATA DA GATTI (MEDIO EVO).

[illegible] DI BATTAGLIA IDEATO DAL KAISER (1897)

Terminerò queste brevi note sui precursori della *tank* accennando all'origine del nome dato dagli inglesi a queste monumentali testuggini armate. Sembra ch'esse siano state così denominate per celare lo scopo della loro costruzione, prima che entrassero in azione. *Tank*, significa serbatoio o cisterna e fu fatto credere che dovessero servire a trasportare l'acqua per le truppe in Egitto ed in Mesopotamia. Nelle comunicazioni convenzionali telegrafiche esse venivano designate per « Big and Little Willie » (Guglielmone e Guglielmino) per differenziare il primo tipo dal secondo ch'è il maggiore. Ebbero anche la denominazione distintiva di maschio e femmina, consacrata poi nelle canzonette popolari: il maschio ricerca e distrugge le mitragliatrici, è armato di cannoni leggeri a tiro rapido ed equivale al sottomarino; la femmina invece ricerca il nemico ed è armata soltanto di mitragliatrici, dovendo sopraffare il fuoco avversario, respingere i contrattacchi e coadiuvare il maschio. La prima idea per la costruzione delle *tanks* derivò dall' Honsby-Ackroyd Caterpillar Tractor, esperimentato per trasporti militari in Inghilterra nel 1906-08 ed il disegno fu dato da un ufficiale, ma la cosa non ebbe seguito. Al principio della guerra, altri ufficiali, ignari di quel primo tentativo, ispirandosi alla trattrice agricola Holt, costruita a Peoria nell'Illinois, pensarono d'applicarne il principio ad una automobile da guerra. Così nacque quest'ordigno guerresco che fra non poco farà la sua comparsa anche su altri campi di battaglia ed al quale auguriamo di cuore di riuscire a schiacciare senza pietà l'orribile mostro teutonico!

ELENA BIANCHI.

ROMPIFINEI (VEGETIO 1532).

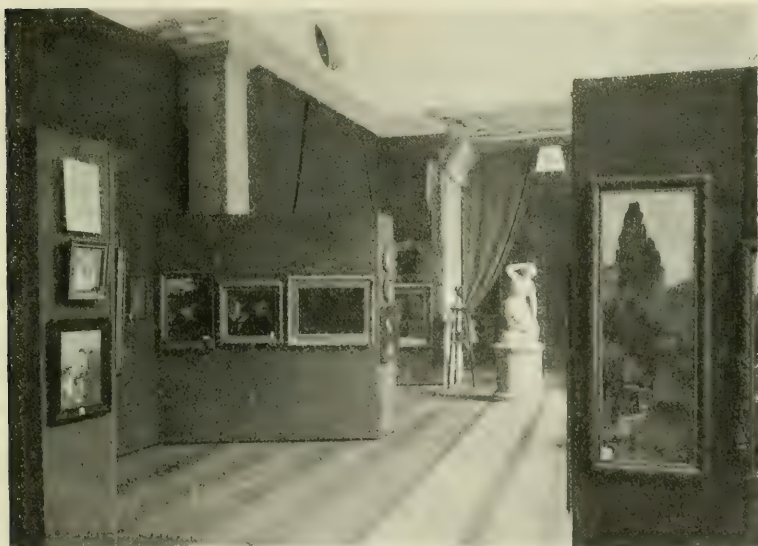
ARTE « LANAM FECIT ».

L'Associazione Lombarda dei Giornalisti con nobile gesto, in quest'ora di dolore ma non di sconforto, si è fatta tempo fa iniziatrice della raccolta della lana per i soldati combattenti.

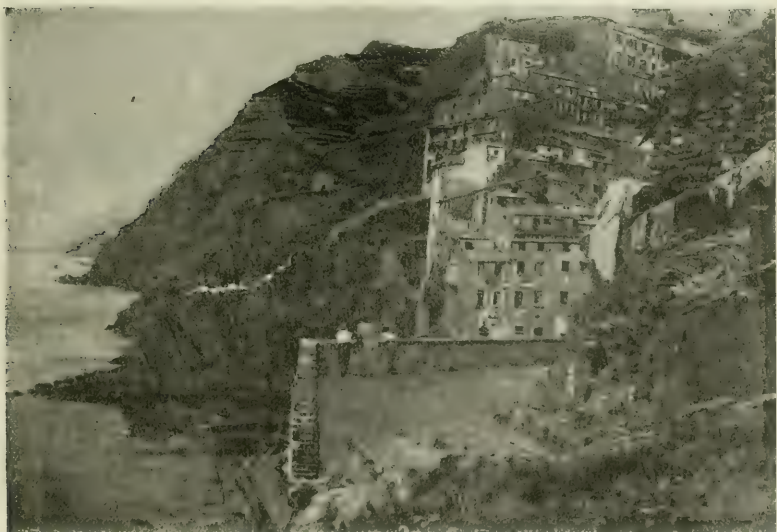
Al suo appello Milano ha risposto con quella generosità, che è ad essa abituale. Le oblazioni sono state difatti molte e cospicue. Tuttavia l'Associazione Lombarda dei Giornalisti, onde ancor maggiore fosse il contributo da Milano a sollievo dei nostri soldati lottanti non con il solo secolare nemico, ma anche con i rigori crudeli dell'inverno, ritenne di rivolgere speciale appello a quanti possedevano opere d'arte, perchè di qualcuna di esse volessero far offerta per una pubblica asta, i cui profitti da tradursi appunto in lana per i soldati al fronte.

« Nel nome d'Italia — l'Arte stellante — come la Donna Romana — lanam fecit ». Così si leggeva in fronte al Catalogo della Mostra delle opere con le quali tanti generosi si erano affrettati a rispondere all' invito dell'Associazione dei Giornalisti; una Mostra per vari aspetti interessante e che per quattro giorni richiamò nelle eleganti sale della Galleria Pesaro un pubblico scelto e numeroso.

Non farò nomi di offerenti. Mi limito a rilevare, come non pochi avevano, evidentemente, donato, con il nobile divisamento di riacquistare, alla pubblica asta, l'opera data.

Essi avevano così fatto opera buona e patriot-

GALLERIA PESARO — SALONE D'ENTRATA. (Fot. Aragozzini)

GALLERIA PESARO — SALONE CENTRALE. (Fot. Aragozzini).

GALLERIA PESARO — SALONE GRIGIO. (Fot. Aragozzini).

tica, mentre si erano ripromessi di compierne un'altra di giustizia: di giustizia!

Ho sentito da qualcuno deplorare, che gli artisti non avevano risposto all'appello dell'Associazione dei Giornalisti con adeguato slancio, quando ad essi, si diceva, il rispondere all' invito poco o nessuno sforzo sarebbe costato. Niente di più ingiusto di una tale deplorazione.

Innanzi tutto l'Associazione Lombarda dei Giornalisti non si era rivolta ad alcun pittore o scultore — e fece bene. Poi, se anche l' invito fosse partito dall'Associazione dei Giornalisti e all'invito pochi avessero risposto, il fatto avrebbe facilmente trovata la sua giustificazione.

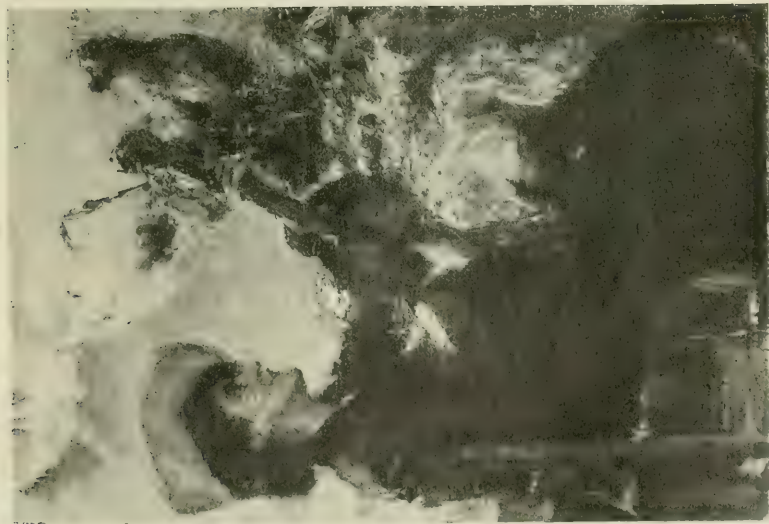
Gli artisti, a torto tanto calunniati, sono, per lo più, ritenuti degli squilibrati, se non degli oziosi; sempre dei lontani dalla realtà, dei fuor della vita. Invece sono esseri, la cui squisitezza di sentire, soltanto, li fa apparire strani a chi non sa comprendere in tutta la loro portata la bellezza e la bontà.

Gli artisti non sono affatto gli squilibrati che tanti ritengono, ma gente che soffre dell'ingiustizia che ogni dì si commette nei suoi riguardi e del non equo apprezzamento dell'opera sua.

Chissà mai per quale strano ragionamento si esigono da un pittore e da uno scultore gesti che ci guarderemmo dal chiedere a un avvocato o a un dottore. L'artista è tenuto in poca o nessuna considerazione e, in ricambio, si vogliono da lui speciali gesti di bontà, di generosità, che poi egli non avrà neppur la magra consolazione di veder valutati al loro giusto valore.

Abbiamo, non è molto, veduto Aristide Sartorio offrire, a scopo patriottico e di beneficenza, una sua tela per una pubblica asta. Si è salito nell' offerta alla non cospicua somma di mille lire. Colui a cui il quadro venne aggiudicato fece indubbiamente un affare d'oro. Credete voi, che quel « signore », pagato il suo biglietto da mille, abbia sentito, che il gesto del pittore esigeva da parte sua un altro gesto della portata, almeno, di quello dell'artista?

Il « signore » se ne è andato col quadro, ben convinto di aver dato alla pubblica beneficenza un migliaio di lire e di essere stato nel gesto alla pari col pittore. Nella controcassa del suo cervello, c'è da scommetterlo, non è passato, neppure per un momento, il sospetto, che il donatore vero e « solo » era stato il pittore e che egli, il « signore dai biglietti di banca », avendo fatto nulla di meno che un ottimo affare,

P. P. MICHETTI: PRIMAVERA. (Fot. Aragozzini).
(Dono del senatore A. Salmoiraghi — Venduto per L. 4100).

ANTONIO MANCINI: FIGURA DI DONNA.
(Dono del comm. P. Bonacossa — Venduto per L. 7000).

(Fot. Aragozzini).

ANTONIO MANCINI: BIMBA CHE RIDE.
(Dono del comm. A. Pogliaghi — Venduto per L. 10,000).

per essere nel gesto uguale all'artista avrebbe dovuto al biglietto da mille aggiungerne un altro almeno.

Ma i pittori e gli scultori, si obbietta da certuni, donando una tela o un marmo compiono in fine l'artista, nel vedersi costantemente tanto mal compreso e non mai — nemmeno per errore — imitato nei suoi gesti di bontà, termina col mantenersi assente, anche là dove sarebbe pur bene si facesse presente.

MOSÈ BIANCHI: I CHIERICI. (Fot. Aragozzini).
(Dono del comm. P. Bonacossa — Venduto per L. 10,000).

uno sforzo di ben poca portata. Già, quasi che il biglietto da mille del ricco signore importi uno sforzo maggiore, nell'offerta, dello sforzo che si esige dal povero artista!

E il caso Sartorio si ripete, immancabilmente, tutte le volte che un pittore o uno scultore è, per avventura, preso dalla melanconica idea di un atto buono. Non meravigliamo pertanto, se

Ed ecco perchè, a proposito di coloro che hanno offerto opere d'arte per l'Asta a beneficio dei combattenti e che nell'atto stesso di offrire si ripromettevano evidentemente di riacquistarle alla pubblica asta: ecco perchè ho detto, che così facendo essi, in ultimo, si preparavano non più che a un atto di giustizia!

Quell'opera antica, oggi offerta per un'opera

buona, all' artista fu certo, un tempo, pagata una somma irrisoria, in confronto del valore che oggi ad essa si attribuisce. Il ricco signore, riacquistandola al prezzo vero, non fa pertanto che un atto di giustizia. Così per l'opera dell'artista morto ieri; così per la tela o il marmo dell'artista ancor vivente.

MOSÈ BIANCHI: VISIONE. (Fot. Aragozzini)
(Dono del comm. P. Bonacossa — Venduto per L. 8150)

Onde il vero donatore non è il ricco signore, ma è sempre l'artista, vivo o morto che sia: è il povero artista, ognora calunniato, a cui è compagna, in tutti i tempi, la più crudele ingiustizia e che, malgrado tutto, è pur sempre capace di un gesto come quello che l' amico on. Cappa, nella sua prefazione al Catalogo della Mostra, ci ripete, quando ci dice di « un padre, scultore illustre, che regalò il busto in bronzo, da lui modellato, rappresentante un suo figliolo fanciullo; quel figliolo che è morto in un ospedaletto da campo, colpito dall'artiglieria austriaca, mentre tentava di salvare la vita di altri nostri fratelli ».

L'amico on. Cappa nella sua prefazione, dove ricorda pure « una madre, che donò una delle poche opere rimastele del figlio pittore, caduto

combattendo », ha avuto però il torto di tacere il nome del padre e il nome della madre, che piangono i loro figli morti gloriosamente. Onde credo doveroso ricordarli qui: l'uno è lo scultore Luigi Secchi, l'altra Anna Franchi.

Ed ora un fugace sguardo alla Mostra, che si presentava con sincero interesse, anche per merito della Commissione ordinatrice, la quale seppe disporre tante opere, fra loro in così aperto contrasto per epoche e scuole, in guisa che la Mostra nel suo assieme nulla offriva nel suo reale valore. Ecco Tranquillo Cremona con un *Innominato* non indegno del nome del grande pittore. E poi è l'Induno Domenico, sono l'Appiani, il D'Azeglio, il De Albertis, il Ripari, il Pagliano, lo Spreafico, l'Ussi, l'Induno Gerolamo — ricordo a caso — il Formis e altri non pochi, che dal più al meno hanno tutti lasciato un'impronta significativa nell'arte italiana.

Ecco Eugenio Gignous, il cui *Paesaggio,* non meno dell'*Isola dei Pescatori*, ci ripete, che nelle tele del compianto pittore non è la sola fredda, silenziosa, semplice realtà delle cose; il solo arido frutto di un'elaborazione del tutto materiale: non dei buoni saggi di tecnica soltanto, ma dai quadri di lui viene sempre il gran soffio della vita, la voce delle cose, che ripetono il poema della natura.

ANGELO MORBELLI: DAL TERRAZZO (LAGO MAGGIORE).
(Dono del sig. Mulatti — Venduto per L. 6600).

di meno armonico allo sguardo dell'osservatore.

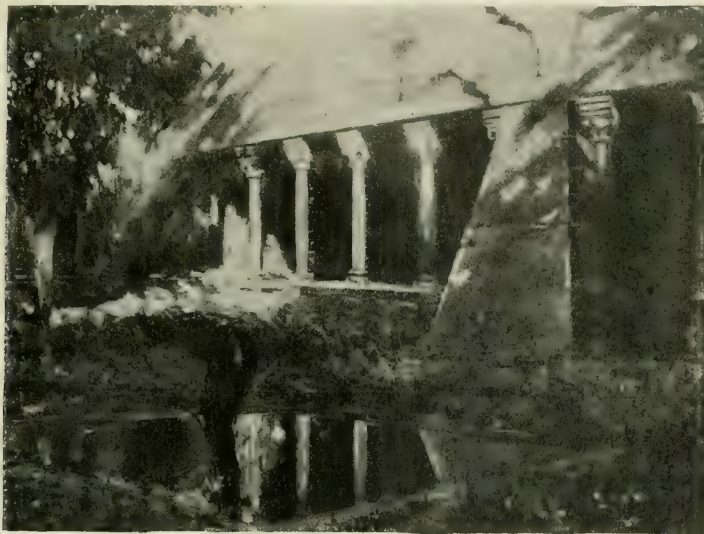
Ecco, fra i quadri antichi, due tele del Guercino, un'altra di Salvator Rosa, un *Ritratto di vecchia* di Guido Reni, una *Deposizione* del Procaccini e varie opere delle diverse nostre scuole, dal sedicesimo al diciottesimo secolo. Non saprei giurare che tutte rispondano all'autore ad esse attribuito, come quel *Ritratto di gentiluomo* del Moroni, ma certo tutte con caratteri di sincero interesse.

Ecco, fra i quadri moderni, varie opere di Mosè Bianchi, le quali ci ripetono le superbe qualità dell'artista, che ogni giorno più grandeggia

E il Conconi ritorna a noi con talune cose, che ci ridicono le qualità non abituali per le quali si è sempre distinta l'arte sua. Ed è pure Achille Formis, che si ricorda a noi con tre o quattro dipinti i quali, ci riaffermano la poesia che sapeva egli passare in quei semplici motivi che altri avrebbe trascurato, non sapendo vedere che un pezzo di vero.

Antonio Mancini era a questa Mostra mirabilmente rappresentato. Pittura vigorosa la sua, che afferma con nota altissima, che nel vero è qualche cosa di più di quanto abitualmente la maggioranza scorge: qualche cosa, che solo l'artista sa vedere e trasmettere nell'opera sua.

Una nota simpatica sempre dalla pittura del Gioli, del quale abbiamo veduto con piacere una ben ambientata *Campagna toscana.* E sempre una poesia mite e blanda dalle tele del abbiamo ammirato per l'abituale freschezza del colorito e per quello che sempre emerge dalle tele di lui, cioè la pennellata larga e la percezione giusta del vero.

La nutrice e la bimba e *La visita* ci hanno ricordato la facilità, la freschezza e il gusto abituali a quell'artista valoroso che è Luigi Rossi, nella guisa stessa che il Mariani in un suggestivo *Mare in burrasca a Bordighera* e in un grazioso *Paesaggio,* non meno che in *Sulla*

LUIGI CONCONI: DIALOGO. (Fot. Aragozzini).
(Dono del cav. Pacchetti — Venduto per L. 5000).

Tominetti: ce lo riaffermava dolcemente quel suo *Lago Maggiore,* dall'artista cantato con tanto amore tutto lungo la sua esistenza.

Il Delleani, ancor lui, era ricordato da un modesto *Laghetto,* tal quale il Bersani da una delicata miniatura: *Figura di donna.*

Di Angelo Morbelli, il valoroso artista che ancora non è apprezzato quanto merita, ricordo: *Dal terrazzo,* dipinto con tale freschezza di luce, di colori e di toni da provare la sensazione di respirare l'aria balsamica di quel luogo, in una limpida giornata.

Leonardo Bazzaro *In montagna* non meno che in *Panni al sole* e in *Meditazione all'ombra* *spiaggia* e in un altro *Mare in burrasca,* ci ha richiamato le qualità per le quali si distingue così simpaticamente la sua pittura, prodotto sempre di un artista ognora affascinato dall'arte sua.

Un costante amore al vero ci dice ogni tela del Sartorelli. Così quel *San Pietro Natisone,* che abbiamo veduto a questa Mostra. Un nobile sentimento di originalità equilibrata afferma ogni opera di Ludovico Cavaleri, di cui ho veduto con piacere un suggestivo *San Francesco nel deserto* e un poetico *In laguna.*

Nessuna ricercatezza e molta eleganza nell'arte del Piatti, sia che renda il *Canale di Giudecca* o semplicemente alcune *Barche a Chioggia.*

F. IANI: VILLA D'ESTE A TIVOLI (ROMA). (Fot. Aragozzini).
(Dono di S. M. la Regina Madre — Venduto per L. 2350).

Solide qualità ci conferma il Sacheri in una *Marina*, pregevole per vari aspetti, e inalterata la personalità del Grubicy de Dragon sia in *Notte lunare* e *Mare di nebbia* e sia in *Vent porta nev.*

Emilio Gola con una simpatica *Marina*, più che col ritorno dell'eterna sua *Lavandaia*, ci ha ridetto l'amore grande dell'artista al vero e lo studio ch'egli pone sempre, perchè nulla sfugga alla sua attenta osservazione.

Una simpatica correttezza in quella *Friulana* di Riccardo Galli e di una suggestione potente *Marina* del Fragiacomo.

Poco ben rappresentato il Mentessi, di cui non sappiamo apprezzare quel *Sulla soglia infranta*, che più avrebbe giovato alla fama dell'artista non avesse figurato a questa Mostra, alla quale Marius Pictor era rappresentato da due tele: *Il satiro* e *Arco di Pescheria a Roma*, larghe di fattura e vigorose e riaffermanti tutta la personalità del forte pittore.

Del Previati abbiamo veduto *Quiete* e del Michetti un pastello: *Primavera*.

Un disegno a colori: *Primavera* di Carlo Fornara ci confermava con quanta simpatia sappia egli tradurre il vero, nella stessa guisa che Amero Cagnoni in *Ansie materne* ci diceva con quanta castigatezza egli componga ognora il quadro.

Arte sempre poderosa quella di Carlo Cressini. Il suo *Ghiacciaio*, senza durezze, è dipinto con robustezza di colore e gran forza.

Di Paolo Sala abbiamo notato una *Marina* e un *Paesaggio d'alta montagna* e del Mascarini una *Donna che legge*.

Un grazioso acquerello ho veduto dello Zambeletti: *Ultimi tocchi* e mi piace non lasciar dimenticati Renzo Weiss, di cui ho notato *Pace alpestre*, un acquerello pieno di poesia; il Pelegatta Romeo, e sovratutto Giorgio Belloni, la cui *Marina* si faceva apprezzare per l'abilità rara nel rendere le acque con un'evidenza quale altri riescono ben difficilmente a superare.

Fra le opere di scultura, notevole la *Bagnante* del Marchesi e una *Mestizia*, che pur non essendo del Vela, come precisava il Catalogo, si faceva ammirare per il sentimento profondo espresso con tanta potenza da quella figura di donna.

Notevole anche una figurina in bronzo dell'Alberti, dove l'egregio scultore, non meno che nel piccolo busto di Vittorio Emanuele III, si è mostrato ancora una volta artista che al decoro della linea ama sposare la squisitezza della forma.

Del Troubetzkoy una delle molte sue impressioni, con le quali tenta di carpire per l'arte della scultura la scintilla rapita dal Manzoni e che fu meriggio al Cremona e tramonto al Grandi, del quale si vide a questa Mostra una piccola riproduzione del *Volta*.

Una graziosa testina: *La Ninetta del Verziere* del Ripamonti e graziosa ancora una « silhouette di donna del Boninsegna.

Il Quadrelli era rappresentato da una *testa di soldato*, dove la personalità dell' artista appariva intera a traverso un' esecuzione scrupolosa.

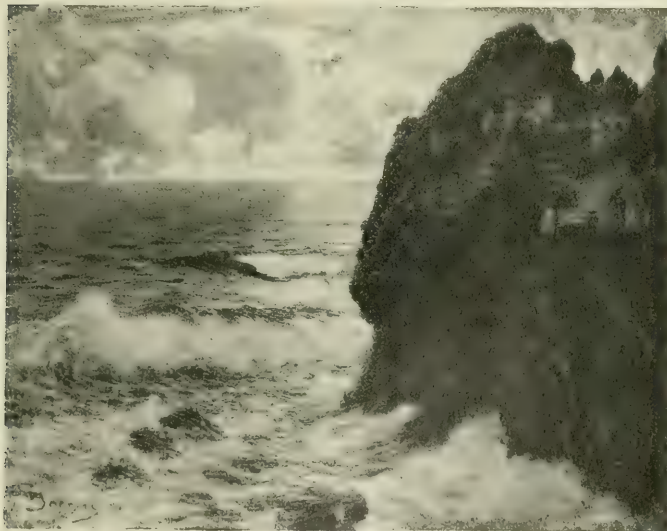
Ricordo del Pellini una targa in bronzo: *Il seminatore* e del Penna: *Pulcini*.

Ultimo ricordo il Secchi, il ritratto del cui figlio Alberto, di anni cinque, caduto, come già ho accennato, in Val Lagarina, a quarant'anni, nel maggio del 1916, è nuova prova dell'amore che ama portare l'esimio scultore lombardo al vero, del quale sa afferrare tutto che meglio valga a soddisfare il gusto dell'intelligente e del profano.

Ed ora uno sguardo rapidissimo alle stampe, ai disegni, alle acqueforti.

Del Conconi: *La sigaretta* e del Viganò: *Pastorella*, due acqueforti degne del nome dei due artisti. Del Piccio un grande disegno: *Predicazione di S. Paolo* e del Previati un disegno: *Lucia e la sua custode* e del Delleani uno studio non privo di interesse per il quadro: *Gli artisti veneziani offrono un dono alla Dogaressa Cornaro*.

Tutte queste opere nella pubblica asta, che si svolse durante solo tre giorni, hanno fruttato la bellezza di oltre 400 mila lire.

E. A. MARESCOTTI.

GIUSEPPE SACHERI — MARINA. (Fot. Aragozzini)
(Dono di S. M. il Re — Venduto per L. 2600)

CRONACHETTA ARTISTICA.

L'ARTE, NELLA PROPAGANDA DELLA 5ª ARMATA.

Chiunque si ponga in mente di fare della propaganda fra gente di limitata intelligenza e di scarsa coltura, se non di assoluta ignoranza, ha di fronte a sè una somma di difficoltà non indifferenti. La 5ª Armata ha riflettuto seriamente sulla questione in proposito e ha trovato in modo egregio il bandolo della matassa.

Osserviamo: l'uso dell'opuscolo e del manifestino era comune ovunque. Ma è certo, che anche quando sa leggere, il soldato non legge gli opuscoli; e dei manifestini non se ne serve a sua elevazione morale! Al soldato è necessario una cosa breve, sintetica, convincente, partente dagli stessi suoi punti di vista. Questa cosa non si può ottenere se non con due mezzi: col manifesto di grandi dimensioni e a vivi colori, quando è a riposo, che gli si affaccia con insistenza ovunque, negli accantonamenti, nelle « Case del soldato », nelle bettole, dappertutto, insomma; e con la cartolina-manifesto in franchigia, riproducente gli stessi manifesti grandi con la stessa tonalità di colore, quando si trova nell'angusto ricovero di trincea.

Rimane sempre, però, la questione sulla propaganda per gli analfabeti.

Il Cristianesimo ci ha insegnato che per questi è necessario il segno, più che lo scritto. Infatti chi non riusciva a leggere o a sentire la parola dell'Apostolo, aveva l'immagine di Cristo, dell'Inferno, del Paradiso ecc., che lo costringeva a domandare agli altri che cosa volessero rappresentare.

La propaganda era fatta.

La 5ª Armata ha copiato questa idea, ormai del resto diffusa per ogni specie intelligente di « réclame » e ha ideato dei grandi cartelloni a colori, magistralmente disegnati dal giovane e noto scultore e pittore Silvio Canevari con sintesi di grafia rappresentativa efficacissima, come nel cartellone della « Pace Russa » e in quello della « Pace Tedesca », per le retrovie; e delle riproduzioni in cartolina in franchigia, per le prime linee; il tutto eseguito dalle officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo.

Con questo sistema ha fatto opera di propaganda duplice: verso il soldato e verso la popolazione civile. E' inutile parlare oltre su l'efficacia di tali mezzi, giacchè presentiamo senz'altro ai nostri lettori i manifesti e i cartelloni.

Gli uni e gli altri, vibrando con lo scritto e col segno alto senso di patriottismo e di arte, fanno onore senza dubbio all'ufficio di propaganda della 5ª Armata.

FASCETTA CHE AVVOLGE LE CARTOLINE.

S. CANEVARI.

CARTELLONE DI PROPAGANDA MILITARE.

LA PACE RUSSA

S. Canevari.

CARTELLONE DI PROPAGANDA MILITARE.

I NOSTRI GIOVANI PITTORI: ANGELO ALEBARDI.

Angelo Alebardi, bergamasco, iniziò la sua carriera artistica esponendo, poco più che ventenne, alla Biennale veneziana del 1907 un ritratto di bambina, che fu subito notato fra i migliori non solo della sezione lombarda, ma di tutte le sale italiane. Era una figura graziosa ed espressiva, dipinta con efficace sobrietà di mezzi e con signorile accordo di toni neri e grigi, che ottenne un reale successo nel pubblico, e procurò al giovane pittore, da poco uscito dall' Accademia Carrara di Bergamo, le lodi unanimi della critica.

Da allora l'Alebardi espose raramente, e non si ripresentò a Venezia che una sola volta, nel 1911, con un elegante ritratto di signora, che valse a riconfermare le non comuni qualità rilevate nel primo saggio; ma nel frattempo la sua attività pittorica non cessava di svolgersi nella città natale, seguita con viva simpatia da parecchi artisti ed amatori d'arte, i quali vedevano con soddisfazione svilupparsi ed affermarsi la personalità del giovane artista.

*
* *

Il nucleo principale dell' opera dell' Alebardi è formato da impressioni di paesaggio e di interni, molte veramente significative, quasi tutte di un gusto pittorico eccellente, e attestanti, nel loro complesso, una individualità distinta fra i giovani paesisti lombardi. Infatti, nella immensa produzione attuale del genere, poche impressioni hanno la piacevolezza, la sincerità di visione, la vivace spontaneità di esecuzione di quelle del pittore bergamasco, mentre pochissime rivelano nel loro autore un colorista così ben dotato come lui.

Veramente l'Alebardi possiede le qualità essenziali che servono a formare il buon pittore di impressioni, il cultore di quella graziosissima forma d' arte che è il bozzetto per il bozzetto, la quale, quando sia degnamente trattata, viene dall'amatore intelligente, e specialmente dall'artista, se non apprezzata, certo gustata al pari di manifestazioni pittoriche più ampie e più complete.

Anzitutto i suoi dipinti sono improntati a un sentimento largamente e sanamente pittorico, che li allontana tanto dalla oggettività fotografica, quanto dalla stilizzazione ornamentale artificiosa e calligrafica, e ne fa delle piccole pagine di arte vera, che hanno la vivacità e la vitalità derivanti dalla visione diretta del vero, e insieme il gusto decorativo e l'interpretazione signorile che solo si acquistano coll'osservazione delle opere dei maestri.

L'Alebardi non parte alla ricerca dell' effetto realistico della piena luce solare, di questo aspetto fondamentalmente antipittorico della natura, in quanto esso la spoglia di ogni delicatezza, di ogni poesia di chiaroscuro, di ogni ampio movimento di piani, e ne mette in cruda evidenza tutti i dettagli insignificanti e volgari: perciò le impressioni del pittore bergamasco sono immuni dalle asprezze, dalle stonature, dalle violenze cromatiche di tanta parte della produzione paesistica contemporanea.

Il suo senso nativo del pittoresco lo conduce alla traduzione della luce riposata, del chiaroscuro equilibrato, dei toni solidi e armoniosi: insomma il suo temperamento attinge francamente e felicemente a una sensazione visiva per natura giusta e vibrante, per educazione delicata e signorile.

ANGELO ALEBARDI.
(Da uno schizzo del pittore Ravaglia).

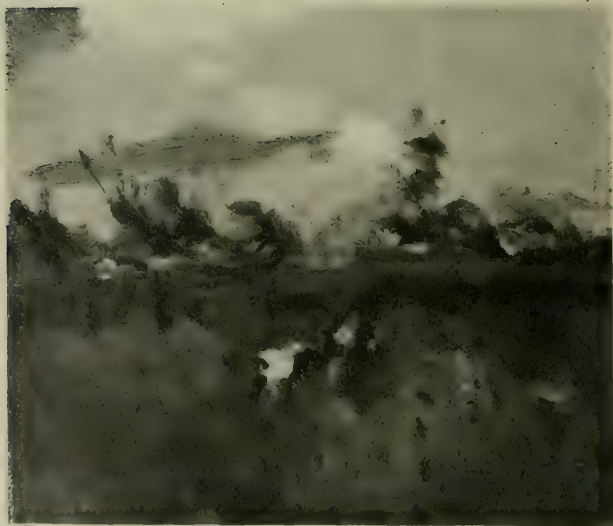
I suoi studî, per quanto talvolta molto sommarî, si possono dire organici, nel senso che non vi si riscontrano squilibrî, ma appaiono dipinti di getto, e dove la notazione rapida dei toni è così esatta da ricostruire l' ambiente nella sua fisionomia luminosa e nella sua espressione poetica.

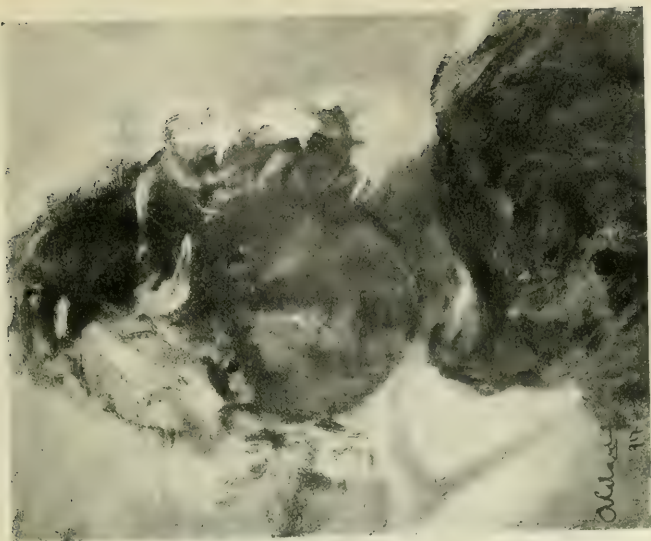
La pennellata larga ed elastica suggerisce la forma anche quando non la accenna che nel modo più sommario: essa traduce con suggestiva grandiosità la figura, e ne caratterizza il movimento essenziale con molta felicità.

Assai interessanti sotto questo aspetto sono

A. ALEBARDI: LA MOGLIE DELL'ARTISTA. (IMPRESSIONE).

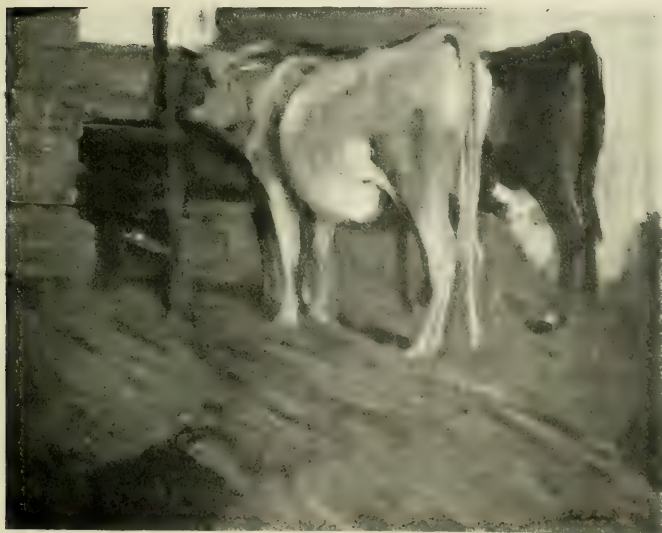
A. ALEBARDI. BIMBA IN ROSSO.

A. ALEBARDI: GIARDINO. (IMPRESSIONE).

A. ALEBARDI: MARZO. (IMPRESSIONE).

A. ALEBARDI: VECCHIO CONTADINO. (IMPRESSIONE).

A. ALEBARDI: OMBRE. (IMPRESSIONE).

A. ALEBARDI: CAPRONE. (IMPRESSIONE).

A. ALEBARDI: INTERNO. (IMPRESSIONE).

A. ALEBARDI: CAPRA. (IMPRESSIONE).

A. ALEBARDI: INTERNO. (IMPRESSIONE).

gli animali che compaiono in parecchi suoi studî, i quali, malgrado l'esecuzione rapidissima e la mancanza di dettagli, sono individuati con un gusto singolare. Colla macchia larga e scorrevole l'Alebardi sa dare veramente movimento e significato pittorico alle sue impressioni, le quali rivelano poi principalmente il colorista succoso ed aristocratico. La sua gamma non accetta le violenze cromatiche, i toni interi, e nello stesso tempo respinge le tinte sporche e pesanti.

Egli sa usare con delicatezza dei contrasti dei caldi e dei freddi che conferiscono vaghezza e trasparenza al colore; le sue tinte basse sono sempre colorite, nè mai danno nel freddo e nel nero; i suoi chiari sempre lucenti e intonati. Nelle impressioni in gamma grigia egli sa mettere al posto giusto il contrasto della pennellata colorita che dà valore al tono generale e vivacità a tutto il dipinto.

*
* *

La delicatezza della visione coloristica forma il pregio precipuo e la nota più personale anche di un altro nucleo notevole dell'opera pittorica dell'Alebardi, nucleo questo costituito da una serie abbastanza numerosa di studî di teste, quasi tutte di bambina e singolarmente graziose. Anche qui il pittore bergamasco sa mantenere la sua bella spontaneità tecnica: alla freschezza delle seducenti testine di bimbe dai grandi occhi intelligenti, corrisponde la freschezza della pennellata e la limpidezza dei toni osservati all'aria aperta.

La fattura larga e libera, benchè meno sommaria che nelle impressioni di paese, raggiunge spesso una macchia pittorica estremamente saporita. Le carni rosee, i capelli biondi si colorano di mezzetinte soavi, si animano di riflessi delicatissimi; la gamma chiara e trasparente è svariata con sapienti opposizioni di toni caldi e freddi.

In questi studî l'Alebardi appare, nella semplicità del motivo pittorico, nella tecnica che ammorbidisce i contorni per tradurre l'effetto atmosferico, nella chiarezza del tono che rende l'ambiente aperto alla luce, un discendente del Piccio e del Cremona; mentre la modernità e l'arditezza di certi accordi cromatici accusano talora l'influenza di più recenti coloristi francesi ed inglesi.

*
* *

Fra i ritratti dell'Alebardi ne va specialmente rilevato uno di signora che fu esposto due anni sono alla Permanente di Milano, dove gli intelligenti ne notarono le belle qualità pittoriche e decorative. In questo ritratto la dignitosa eleganza della linea, la signorile e tranquilla armonia dei toni indicano lo studio dell'opera degli antichi maestri: l'unione di questo con la sensibilità peculiare dell'artista bergamasco concorre a dare un risultato pittorico e suggestivo poco comune nella produzione italiana del nostro tempo.

Tale sua costante osservazione della grande tradizione artistica mi rende fiducioso del sempre progressivo e felice sviluppo della personalità di Angelo Alebardi, e mi conferma nella speranza che egli dia presto opera a lavori di significato durevole.

Achille Locatelli Milesi.

 — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

ARCH. M. PIACENTINI: CONCORSO PER CONVITTO NAZIONALE IN CHIETI.

PORTALE D'INGRESSO PRINCIPALE.

// EMPORIUM

VOL. XLVII. MAGGIO 1918 N. 281

PER UN'AFFERMAZIONE DI NUOVA ARCHITETTURA ITALIANA.

ROMA ha visto sorgere in questi ultimi mesi un nuovo edificio destinato a raccogliere dentro di sè la più moderna tra le forme dell'arte scenica: un cinematografo.

Il fatto sarebbe per sè di una semplicità tale da non meritare rilievo se in realtà e la particolare ricerca di nuove forme architettoniche e di nuovi intendimenti e il nome stesso dell'architetto che concepì quell'opera non avessero l'importanza di far assurgere il valore del nuovo edificio al grado di geniale e ardita espressione di arte e sopratutto di arte di schietta modernità.

Discussioni molteplici e vibrate si accesero intorno ai pregi o ai difetti che da questa opera trasparivano attraverso il pensiero dei molti giudici che la videro e si sentirono attratti ad esprimere su essa una loro precisa impressione che doveva risolversi in un dilemma: o detestarla o ammirarla. E le discussioni nacquero sopratutto fra coloro che si sentono liberi e coloro che si sentono avvinti ancora a un presupposto che già nella sua enunciazione mostra la vacuità dell'argomentazione.

I tradizionalisti dicono doversi, particolarmente nei grandi centri delle città dove le memorie del passato segnano di vaste impronte estetiche

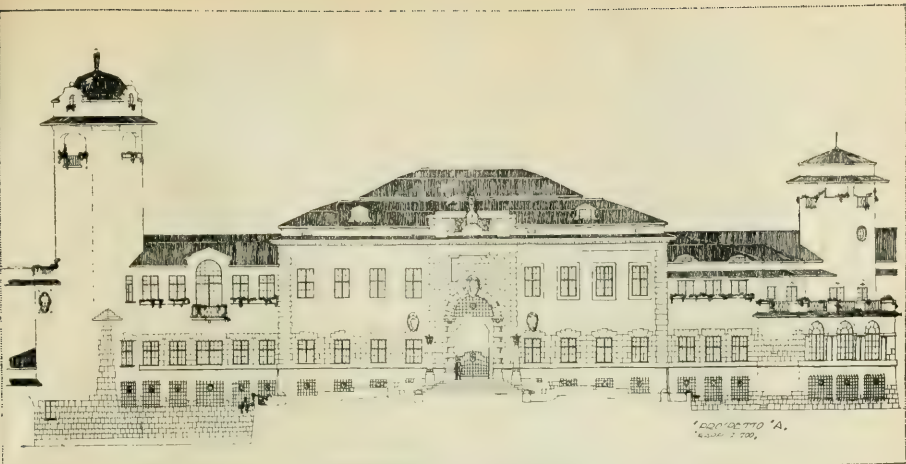
ARCH. M. PIACENTINI: CONCORSO PER CONVITTO NAZIONALE IN CHIETI — VEDUTA GENERALE (BOZZETTO IN GESSO).

la corrente del pensiero dei secoli decorsi, rispettare tali espressioni d'arte antica così da seguirne le orme con scrupolo di pedissequa fedeltà. Gli altri, che sentono il ritmo della vita contemporanea, pensano che l'odierno movimento sociale e la dignità di una più schietta visione d'arte meno schiava di falsità e di preconcetti, siano fatti di così alta portata da giustificare non solo, ma da rendere imperioso il problema di una rinnovazione *ab imis*.

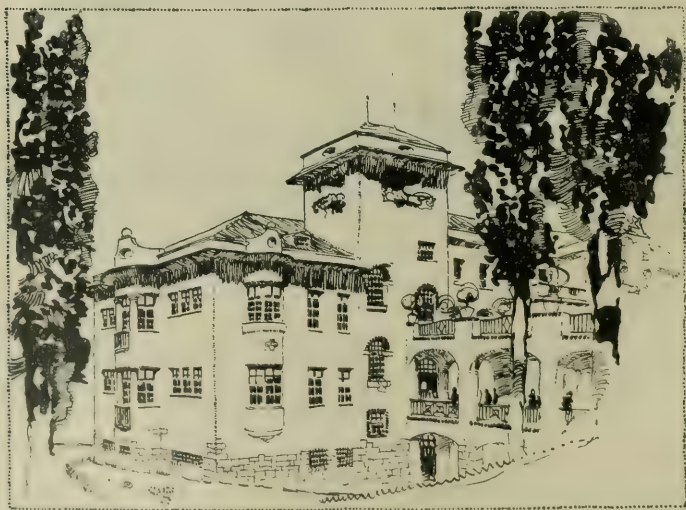
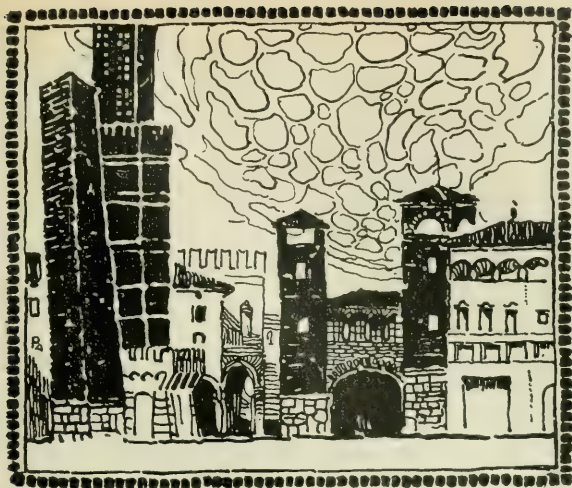
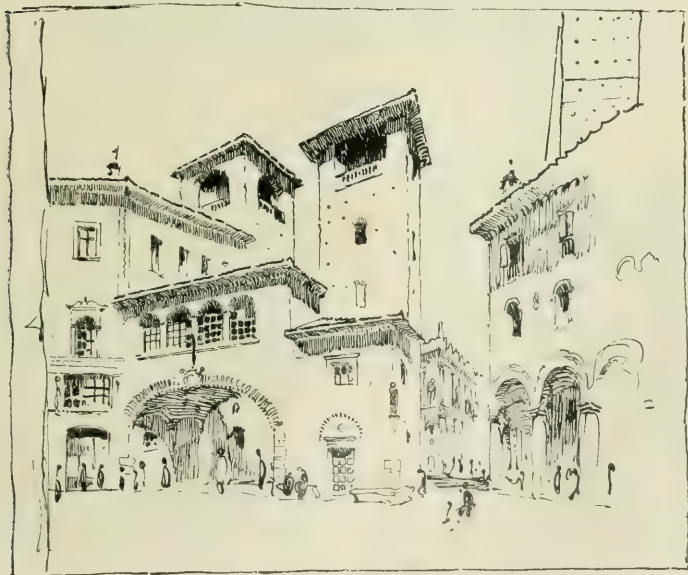
La lotta da qualche anno si afferma con squilli di battaglia, prima più rari, ora più insistenti, attraverso il cozzo delle idee che pure anelando a salire urtano ancora con frequenza contro ostacoli di varia natura: contro oppositori interessati, contro esteti misoneisti, contro pubblici apati.

Eppure quegli stessi vituperatori delle odierne audacie, sono fra i primi a chiedersi perchè la nostra età non ha uno stile; sono fra i primi a negare la minima delle benevolenze all'affermazione dei liberi ingegni. Quello stesso disorientamento che essi provano dinanzi alle opere nuove pensate con genialità di propositi, maturate con intimo e appassionato lavorìo di selezione, non è per nulla giudicato mancanza di un proprio immediato senso di percezione dell'opera d'arte attraverso gli strati di sensibilità estetiche enormemente dissimili dalle proprie; ma è subito, di colpo, considerato come sicuro segno di ostilità e di riprovazione dell'opera giudicata. L'opera mal giudicata una volta rimane tale per coerenza anche in successivi ritorni e in più ponderati esami.

ARCH. M. PIACENTINI: CONCORSO PER CONVITTO NAZIONALE IN CHIETI.
BRACCIO DELL'ORATORIO DALLA PIAZZA GRANDE.

La questione dell'architettura nuova trascende le consuete diversità di vedute di tutte le altre forme del pensiero. Parrebbe ovvio che, come pei problemi scientifici — che rappresentano la più alta conquista dei nostri tempi in riguardo alla loro somma influenza sullo sviluppo della nostra materiale esistenza —, considerandosi la vita sociale di questo principio di secolo enormemente diversa dalla vita dei secoli passati, si facesse buon viso anche ad una

ARCH. M. PIACENTINI: CONCORSO PER CONVITTO NAZIONALE IN CHIETI — PROSPETTO PRINCIPALE.

ARCH. M. PIACENTINI: CONCORSO PER CONVITTO NAZIONALE IN CHIETI — PROSPETTO SU VIA CIRCONVALLAZIONE.

ARCH. M. PIACENTINI: CONCORSO PER CONVITTO NAZIONALE IN CHIETI — VEDUTA DELLA FRONTE SUD.

ARCH. M. PIACENTINI: CONCORSO PER CONVITTO NAZIONALE IN CHIETI — VEDUTA DEL BRACCIO SINISTRO.

ARCH. M. PIACENTINI: PROPOSTA PER LA RESTAURAZIONE DEL CENTRO DI BOLOGNA.
PIAZZA DI PORTA RAVEGNANA CON LE QUATTRO TORRI: ASINELLA, GARISENDA, RICCADONNA, ARTEMISIA.

ARCH. M. PIACENTINI: PROPOSTA PER LA RESTAURAZIONE DEL CENTRO DI BOLOGNA.
PROSPETTO DA PIAZZA DELLA MERCANZIA CON LE DUE TORRI RICCADONNA E ARTEMISIA.

nuova nostra edilizia; parrebbe ovvio che parallelamente alle manifestazioni dell' arte pittorica e dell'arte letteraria totalmente rinnovate prendesse posto un'architettura degna nella sua intima significazione dei tempi attuali. E ciò non è.

Nasce una nuova corrente nell' espressione dell' arte pittorica attraverso i rinnovamenti di artisti geniali che pure ricorrono agl' identici elementi tecnici rappresentativi usati nel passato? Il pubblico comprende fin dove può, ma non protesta. Nasce un nuovo indirizzo letterario che, pure servendosi dello stesso mezzo espressivo, la parola, crea opere d'arte consone all'intensità della vita vibrante dell'ora? Il pubblico legge e giudica e apprezza.

Ma quando per un'altra arte — che è la più nobile di tutte, che ha per maggiore fortuna tracciata su più sicure vie la potenzialità del suo rinascere, che ha nuovi mezzi di affermarsi con più salda genialità per tutto quanto di nuovo la scienza ha donato ai costruttori coi metalli, coi cementi, coi computi della statica, con le precise leggi dell'equilibrio — si risveglia un moto di rinnovamento, la critica arcigna e il pubblico con mordace incoscienza irritati inveiscono. Ripensano, se ripensano, alle glorie antiche e invocano il ritorno al plagio anche se flaccido e scorretto e gridano alla deformità della nuova idea ed all'inutilità dello sforzo.

* * *

Il fenomeno è quasi patologico: e quasi parrebbe così inveterato il male da provarne uno scoramento deprimente nell' impossibilità alle nuove idee di farsi strada. Ma le idee camminano anche attraverso le avversità e forse più: arrivano quando poggiano sulla schiettezza e sulla verità assai più in là di quanto si creda. Non è qui il contrasto di due diversi princípi ugualmente apprezzabili, ugualmente rappresentativi: qui nasce il contrasto di un pensiero che tende a creare contro un pensiero che tende a deprimere la creazione; la lotta di una mente che dona e svolge e produce ciò che la vita odierna comporta, contro un'altra che esige che la vita contemporanea chieda a prestito per la

ARCH. M. PIACENTINI: PROPOSTA PER LA RESTAURAZIONE DEL CENTRO DI BOLOGNA.
PROSPETTO VERSO PIAZZA RAVEGNANA CON LE DUE TORRI ARTEMISIA E RICCADONNA.

CORSO CINEMA TEATRO, ROMA — LA FACCIATA (ARCH. M. PIACENTINI).

CORSO CINEMA TEATRO, ROMA — PARTICOLARI DELLA FACCIATA (SCULT. A. BIAGINI).

finzione della propria esteriorità forme estetiche del passato come a noi si chiedesse di indossare i morioni e le corazze dei cavalieri del Carroccio e alle nostre donne il guardinfante e la bautta.

Sincerità e modernità dovremmo chiedere ai nostri artisti. E sopratutto ardore di bellezza. Poichè è di questa che ha scarseggiato tutta la produzione dell' architettura del nostro ultimo cinquantennio. Non chiediamo certo che al restauro di un edificio antico o al completamento di un palazzo o di una chiesa del passato l'artista odierno debba donare forme rinnovate o arditezze di modernità. Nemmeno per sogno. Rimanga tutto ciò che è antico nel suo altissimo valore e nella sua magnifica bellezza. E sia dato all' architetto nostro di sentire tutto il fascino di quell' arte e di assorbire da quell' opera per il suo completamento tutto lo spirito del secolo che la creò!

Ma quando edifici nuovi, opere nuove, per istituzioni nuove, per finalità nuove, ignote del tutto al passato, debbano sorgere, sorgano e maturino con spirito nuovo. Che se non sentissimo questo fermo proposito entro di noi, dovremmo avere il coraggio di affermare la melanconica ignobilità della nostra voluta impotenza.

* * *

Marcello Piacentini, il giovane e notissimo architetto romano, sente accanto al rinnovamento dell'architettura che lo spinge e lo assilla nelle sue più recenti opere e nei suoi ultimi studi, tutta la sua sincerità di artista italiano. E tende nella ricerca delle sue nuove forme a raggiungere la più giusta e la più completa delle finalità a cui miri un edificio: *l'ambiente*, l' insieme cioè delle particolarità per cui una data costruzione ha valore di essere in quel dato luogo e in quella data forma. Egli mira a tenere grande calcolo dell'elemento pittorico per cui le masse sono raggruppate con il concetto di donare al loro insieme il più alto senso di armonia. Pittoricità che non significa per nulla spezzettatura di linee o sovrapposizione di elementi architettonici o di partiti costruttivi come potrebbe sembrare, ma che mira soltanto

CORSO CINEMA TEATRO, ROMA — PARTICOLARI DELLA FACCIATA — (ARCH. M. PIACENTINI E SCULT. A. BIAGINI).

CORSO CINEMA TEATRO, ROMA — L'INTERNO (ARCH. M. PIACENTINI).

CORSO CINEMA TEATRO, ROMA — L'INTERNO (ARCH. M. PIACENTINI).

a mantenere con scrupolo, come avvenne del resto lungo i secoli ai centri più belli delle nostre città italiane, l'altissimo pregio degli elementi etnici e delle caratteristiche locali.

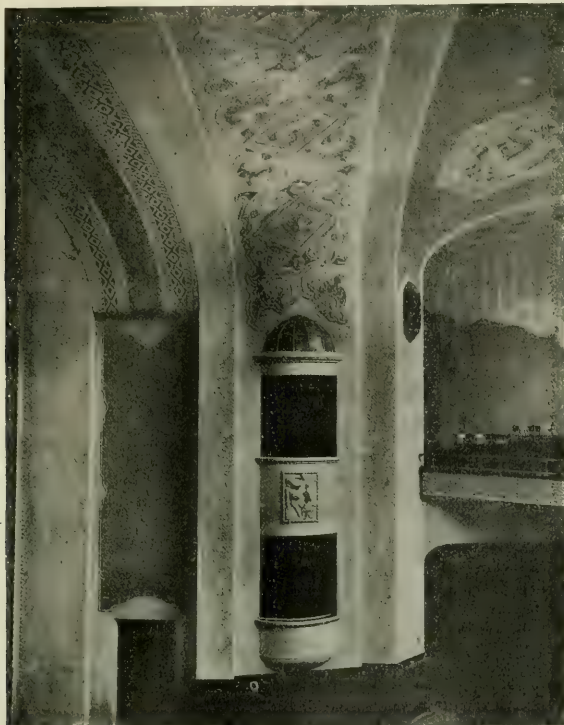
Con tali intendimenti di seria e sicura visione – seria perchè l'intensità del suo sintetico lavoro avvivato dall'entusiasmo della convinzione lo spinge a sempre nuovi perfezionamenti del suo pensiero, e sicura perchè l'enunciazione dei suoi concetti si appoggia non su moti di individuale ribellione, ma sull'esame minuto e persuasivo delle più alte ragioni della bellezza antica — con intendimenti di seria e sicura visione il Piacentini ha recentemente condotto a termine due notevolissimi studi di molto interesse riguardanti edifici di due belle città italiane: Chieti e Bologna.

Per Chieti egli aveva studiato (dico aveva perchè trattandosi di un concorso la sorte attraverso il giudizio, che si suol dire illuminato, degli arbitri non gli fu benigna) un gruppo di edifici che dovevano costituire un convitto nazionale e scuole di ginnasio-liceo. La caratteristica più bella di quel pregevole studio che era appunto l'ambiente nella città ove doveva sorgere parve cosa inutile: la voluta semplicità degli edifici, ricercata con onestà e con letizia quale reazione all'ossessionante pesantezza dei palazzi aulici del nostro recentissimo passato, parve non freschezza, ma forse inutile modestia: la bella e larga euritmia dei piani alternata con l'adozione di parti sopralzate ricche di chiaroscuri e di partiti di ombre parve forse artificio da scenografo anzichè nobile interpretazione delle vergini forme della vecchia architettura rustica abruzzese che è forse la più bella d'Italia. Il riassunto del giudizio fu semplice: parve il progetto per così dire incomprensibile (così si espresse il parere dei giudici) e conseguentemente inaccettabile.

CORSO CINEMA TEATRO, ROMA — SALETTA D'ASPETTO: STENDARDO DELLA SIGNORA MATILDE PIACENTINI FESTA.

Ma in Italia purtroppo le alte ragioni di bellezza che informano tutta la compagine costruttiva delle antiche nostre città, compagine che è pregio singolarissimo ed è caratteristica rara delle vecchie borgate italiane famose della loro bellezza nel mondo, sono pressochè ignote o sono nel pensiero di pochissimi. Soltanto col conoscere profondamente attraverso a quali secolari rivolgimenti e con quali precise finalità estetiche siano sorte nel loro sviluppo le belle

città italiane della Toscana, dell'Umbria, del Lazio, dell'Abruzzo; soltanto analizzando per quante ragioni costruttive o paesistiche, architettoniche o pittoriche appaiano meravigliosamente suggestive la Piazza del Campo a Siena o il gruppo delle basiliche francescane d'Assisi, le piazze di Perugia e d'Orvieto, o le vie di Subiaco e di Spello, sarà dato di donare alle nostre nuove città, pur coi mezzi nuovissimi dell'edilizia moderna e coi nuovi intenti della vita attuale, un senso di perfetta italianità e un respiro di sincera e coscienziosa modernità.

Se non penseremo all'armonia complessiva delle nostre piazze tracciandole con sapiente conoscenza di equilibrio architettonico, avremo solo degli interessanti frammenti di edifici di abile composizione frammischiati casualmente a mediocrità anonime o ad ignobili mistificazioni. V'è un ufficio tecnico municipale in Italia il quale segnando i così detti piani regolatori tracci non solo linee planimetriche più o meno belle di strade o di piazze, ma pensi anche lontanamente agli edifici che dovranno sorgere, alla loro altezza, alla loro forma, al loro colore, al loro carattere, alla loro destinazione?

CORSO CINEMA TEATRO, ROMA — IL PROSCENIO (ARCH. M. PIACENTINI).

Purtroppo la preparazione dei nostri maggiori cittadini, dei tecnici, delle Commissioni Edilizie è solitamente così scarsa, o così legata a pre-

CORSO CINEMA TEATRO, ROMA.
« LA COMMEDIA », MEDAGLIONE NELLA VOLTA DELLA SALA.
(SCULT. A. DAZZI).

concetti, da disanimare anche le più ferree volontà, da dissolvere anche gli entusiasmi più fervidi.

* * *

Alla conservazione artistica del centro di Bologna, Marcello Piacentini ha pure da poco tempo dedicato uno studio attento e geniale di restaurazione delle più belle e più intime caratteristiche cittadine per la *fosca turrita Bologna.*

Ha studiato, accogliendo nella soluzione del grave problema tutti gli elementi estetici e tutte le necessità del traffico e del transito, un insieme costruttivo che mettendo in maggior valore le due vecchie torri, la Riccadonna e la Artemisia, apparse dalle demolizioni di via Rizzoli, risolvesse con chiaroscuri di masse e con la organicità dei profili delle costruzioni la necessaria pittoricità della Piazza Ravegnana dominata dalle moli solenni della Garisenda e dell'Asinella.

L' impronta d'ambiente, indispensabile all'armonia delle città che si rinnovano, è raggiunta nello studio del Piacentini con felicissimo esito. Il grande arco di collegamento fra la Riccadonna e il nuovo edificio smussato addossato all'Artemisia, la semplice loggia prospettante sulla Piazza, la piccola costruzione aggiunta posteriormente alla torre di Riccadonna verso la Piazzetta della Mercanzia sono tracciate con così acuta giustezza di proporzioni e con tale accortezza di ricerca da far pensare che sotto ogni considerazione la proposta avanzata in quello studio non potrebbe presentare migliori qualità per una reale esecuzione. Ma difficoltà nasceranno indubbiamente: avversità di intendimenti, contrarietà di vedute per maggiori sfruttamenti d' aree, pregiudizi di simmetrie e di regolarità inutili e false, vincoli di lavori precedentemente svolti in studi di tutt'altro indirizzo. Così le idee anche ottime in Italia giungono o si crede giungano troppo tardi, non pensandosi quasi mai che l' opera rimane e rimarrà per secoli e la transitorietà di ragioni che possono parere momentaneamente gravi è della durata di qualche mese. Agli artisti rimane la lieta soddisfazione di qualche vibrata protesta o di qualche accorato risentimento e talvolta il piacere non lieve di stendere un ordine del giorno, lanciandolo al deserto degli ascoltatori.

* * *

L'opera ultima del Piacentini dalla quale nacquero queste considerazioni è, come si disse, un nuovo cinematografo sorto nel centro di Roma. Il nuovo lavoro suscitò discussioni, commenti e giudizi favorevoli da un lato, aspri oltremodo dall' altro. Si gridò alla stonatura, all'inutile audacia, alla disarmonia. La si chiamò *(risum teneatis!)* un'opera disfattista.

Eppure non era difficile sulla Piazza di San Lorenzo in Lucina, accanto alle semplici case verso Via Campo Marzio ed al Palazzo Ruspoli sul Corso, tracciare una consueta architettura di sagome, di cornicette, di festoni, di attici, di timpani. L'artista sentì che ben si poteva in un ambiente tutto romano segnare linee e usare elementi architettonici che pur avendo il carattere nello spirito non nei particolari, della romanità, affermassero la libertà della creazione. Sentì che pur usando l'intonaco grezzo, lo stucco modellato, l'elemento decorativo dei girali e dei cartocci si poteva bene trovare un risultato che potesse dire la sincerità, non l'artificio, la mo-

CORSO CINEMA TEATRO, ROMA.
« LA TRAGEDIA », MEDAGLIONE NELLA VOLTA DELLA SALA.
(SCULT. A. DAZZI).

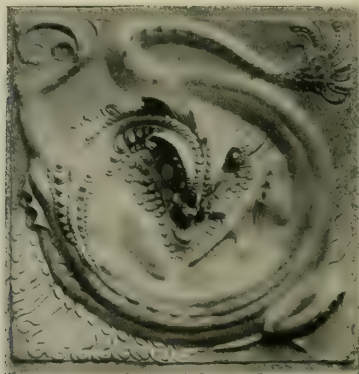
CORSO CINEMA TEATRO, ROMA — PARTICOLARE DEI PANNELLI DEL PROSCENIO.
(SCULT. A. BIAGINI).

CORSO CINEMA TEATRO, ROMA — PARTICOLARE.
(SCULT. A. BIAGINI).

dernità, non l'abile uso di vecchie forme camuffate di stentata freschezza. La stonatura apparve perciò a chi trovò inutilità una nobile volontà di rinnovamento, a chi credette sacrilegio il donare un carattere nuovo, pur tra vecchie case, ad un edificio destinato a raccogliere manifestazioni di un' arte nuovissima. A tale stregua, con tali intenti, nessuna delle piazze d'Italia, e dico delle più belle e delle più antiche, potrebbe salvarsi al giudizio di questi ipercritici, quelle piazze ove appunto accanto all'austerità medioevale si accostò la solennità palladiana, o dove la ricercatezza delle squisite forme quattrocentesche si avvivò dappresso di un gaio sorriso settecentesco.

Non osiamo dire che la semplice e non pretenziosa opera, che conosce anzi gli alti pregi della rinuncia al fasto ed alla lussuosità effimera, sia di tale importanza da divenire l' esponente di un radicale rivolgimento di idee su un maturo e completo indirizzo per l'architettura italiana. No. L'opera è un'opera bella — e la completano magnificamente i lavori di plastica degli scultori A. Dazzi e A. Biagini, sulla facciata e nella sala — e come tale ricollegandosi agli studi dello stesso architetto per Bologna e per Chieti e ad altre opere sue minori e a tante altre opere, di solo studio purtroppo, di altri giovani artisti italiani, forma un nuovo anello da aggiungere alla collana di opere nuove e di opere belle per l'Italia che sta preparando il suo risveglio per l'avvenire vicino.

Non è ancora cesellato il monile che accoglierà per la ammirazione degli altri ingegni lontani da noi, e al di là dei nostri confini, in uno sfolgorante diadema le preziosità delle nostre geniali affermazioni, ma è fervido il calore entusiastico del desiderio che donerà alla nostra patria, così spesso mal giudicata, per volontà dei suoi figli migliori, e sperasi, per più alta visione del pubblico nostro, le perfette gemme del domani.

LUIGI ANGELINI.

CORSO CINEMA TEATRO, ROMA — PARTICOLARE (SCULT. A. BIAGINI).

P. Sala

P. SALA: IN RIVA AL LAGO.

RICORDI DELLO « SMUTNOIE VREMIA » E DEI FALSI DEMETRI ».

LA mobilità interna della Russia attuale presenta singolari analogie con gli orrori dello *Smutnoie Vremia* (tempo dei torbidi), che seguirono al tramonto della dinastia di Rurik, quando già l'immenso paese era largamente progredito sulla via della semplificazione politica introdotta dal supremo potere di Mosca nell' antica geografia dei minuti appannaggi vareghi e delle nomadi comunità slave.

E' noto che la Russia, fatta debole dopo il regno di Iaroslav per il disgregarsi dell'avventizia monarchia normanna in una moltitudine di stati autonomi senza alcun disegno di confederazione fra loro, divenne facile preda dei Tataro-mongolici, che vi stabilirono per due secoli un gravoso predominio.

Nondimeno da questa epoca stessa la Russia venne componendosi ad unità, secondo l'impulso delle guerre e dell'espansione dei granduchi di Mosca, che, assoggettati i principi minori, poterono sottrarsi al giogo mongolico e fondare uno degli imperi più vasti del mondo.

Sciagure interne, gloriose vittorie unite a saggia politica e ad atrocissimi fatti, contrassegnarono l'opera cominciata da Vassili Dimitrovitc nel secolo decimoquarto, continuata con successo da Ivan III e compiuta con vigore da Ivan IV detto il Terribile. L'improvviso tramonto della casa di Rurik e il cambiamento di dinastia dovuto a Boris Godunoff aprirono però nella storia della Russia uno spaventoso periodo di anarchia, che minacciò di ridurre in polvere, non solo il grandioso retaggio dei *radunatori della terra russa*, ma anche qualsiasi principio di stabilità e di organizzazione interna. Parve che le diverse famiglie slave, scisse e senza capi, come già prima dell'intervento varego, si spargessero nuovamente per l'immensità di quei paesi che, secondo la bella frase di Trubezskoi, invitano pur sempre l'anima ad errare di foresta in foresta verso la più alta Gerusalemme di un mondo immaginario.

La fine di una dinastia.

Con i grandi Ivani ebbe termine la proverbiale fecondità della casa di Rurik. La discendenza del Terribile si ridusse a due figli; dei quali Feodoro era un *idiota* del tipo dostojewskiano salito al trono in virtù del testamento paterno; Demetrio era un fanciullo designato ad avere la corona dopo la morte del fratello.

Feodoro, buono, umano, religiosissimo, era troppo debole per regnare, specialmente dopo un sovrano qual fu Ivan IV. Questi, che ben lo conoscea, gli diede un consiglio di dignitari, fra i quali Boris Godunoff (la cui sorella Irina Feodorvna era moglie dello zar) emerse subito per vigore di ingegno e per abilità politica.

In breve, tutto il governo venne nelle mani di questo astuto boiardo, il quale, sbarazzando la corte dall' influenza dell' aristocrazia moscovita, e profittando della debolezza dell'ascetico sovrano, lavorò copertamente a prepararsi le vie del trono.

Infatti, morto nel 1598 Feodoro, Boris potè facilmente essere eletto zar, con l'appoggio della piccola nobiltà e del clero nazionale, cioè delle due classi più largamente vantaggiate sotto la sua reggenza, mediante l'istituzione della servitù della gleba e il trasporto del patriarcato a Mosca.

Il legittimo successore di Feodoro, il giovane Demetrio, era stato ucciso alcuni anni prima in circostanze misteriose nel castello di Uglice, datogli in appannaggio dal padre. Voci vere o supposte, ingrandite ad arte da coloro che avevano interesse a screditare Godunoff, lo accusarono subito di questa morte. Fu Boris solo che diede ordine di uccidere Demetrio? O il giovane principe cadde vittima di una congiura di parecchi boiardi, alla testa dei quali era Godunoff?

E' impossibile in poche righe dare un cenno anche sommario dell' immensa letteratura che riguarda i tempi e l' opera di Boris Godunoff, e le cause e i personaggi degli avvenimenti, che,

sotto la determinante oscura di forze e interessi molteplici, precipitarono la Russia nel caos detto dagli storici *Smutnoie Vremia*.

Chi vede quanto l'impero russo siasi dilatato da Pietro il Grande fino a noi, difficilmente riesce a spiegarsi la procellosa e fantastica storia dei *Falsi Demetri* che precede la elezione dei Romanoff, ma resta smarrito innanzi all'anima di un paese che presenta a ogni epoca i più straordinari contrasti non soltanto nel noto senso geografico; una *terra ricca e grande ma disordinata*, secondo le fatali parole di Nestore, e un'enorme massa umana che si muove intorno ad elementari attrazioni psichiche ed eccede spesso tutti i limiti, ora col peso della propria materia, ora colla leggerezza dei propri istinti.

Per la storia dello *Smutnoie Vremia* corrono subito alla mano le grandi opere di Karamsin, i libri di Walizewski, le narrazioni di Merimée e gli studi di Pierling. Meriterebbero però di essere ritolte all'oblio le numerose relazioni dei viaggiatori e diplomatici italiani che presero parte o assistettero a quegli avvenimenti, mentre la politica dei papi operava accortamente per la conversione della Russia al cattolicismo, e assai attivi erano i commerci di Firenze e Venezia con la remota Moscovia. Un semplice sguardo alla copiosa bibliografia pubblicata da Sebastiano Ciampi sull' argomento basta a farci un' idea dell' importanza dei rapporti che, attraverso la Polonia, si svolsero nei secoli fra Italia e Russia.

Il falso Demetrio.

Le cose, a riassumerle in poche parole, andarono sempre peggio per Boris Godunoff, dopo che la voce, vera o supposta, che egli avesse ordinato l'assassinio del giovane Demetrio per usurparne il trono, si propagò ingrandita dai boiardi ribelli all'inflessibile dispotismo di questo zar non di sangue reale. Boris aveva fatto risultare da un'inchiesta sulla morte dell'ultimo figlio del Terribile come autori del delitto i parenti materni dell'ucciso, della famiglia Nagoi, e gli abitanti della città di Uglice. Ma nè il prestigio acquistato all'estero coll'imprimere un vigoroso impulso alle relazioni della Russia con l'occidente, nè le riforme attuate all' interno per la trasformazione dell'impero in uno stato sul tipo europeo poterono annullare le rivendicazioni di interesse famigliare e le ragioni del pubblico odio che andavano stendendo intorno alla nuova dinastia una rete insidiosa di complotti aristocratici e di minute guerre civili.

Volgeva il sesto anno del regno di Boris, quando comparve in Polonia un uomo misterioso che, presentatosi ai principi Visniewski, si fece riconoscere per il giovane Demetrio, dicendo d'essere miracolosamente scampato alle mani dei sicari di Godunoff.

Chi era costui?

Secondo le testimonianze contemporanee e l'opinione di quasi tutti gli storici russi e stranieri, egli era un monaco fuggito da un convento di Mosca e si chiamava Gregorio Otrepiev. Qualche scrittore ha messo in dubbio che il falso Demetrio e il monaco Otrepiev fossero uno stesso personaggio, ma ad onta di alcune notizie incerte il presunto zarevic è stato sempre riconosciuto come un impostore e ricordato col nome di *falso Demetrio*.

Una credulità assai facile, perchè in gran parte volontaria, seguì invece in Polonia l'apparizione del misterioso personaggio: i principi Visniewski gli prestarono subito larghissima fede, lo introdussero nelle case dei loro parenti, fra i quali v'era il voevodo di Sendomir, Giorgio Mniscek, che, giudicando forse di riparare al dissesto delle sue sostanze per mezzo di questo pretendente al trono di Russia, ne abbracciò con straordinario calore la causa, raccomandò il presunto zarevic al re Sigismondo III e gli diede in moglie la propria figlia Marina.

Così la carriera del falso Demetrio cominciò a svolgersi in mezzo alle competizioni fra Russia, Svezia e Polonia e in mezzo al favore dei gesuiti, i quali, convertito il pretendente al cattolicismo, sperarono di trovare in esso il mezzo migliore, onde consolidare i domini del re polacco e conquistare la Russia alla Chiesa Romana.

Riconosciuto dalla Polonia, il falso Demetrio potè assoldare un piccolo esercito di nobili irrequieti e di volontari d'ogni sorta, e avventurare quindi una spedizione nella Russia. Nell'ottobre del 1604 egli comparve ai confini dell'impero moscovita, dichiarandosene il sovrano legittimo ed accusando Godunoff di avere usurpato il trono. Le città quasi tutte della Russia meridionale lo riconobbero loro signore e perfino nell'esercito di Godunoff sorsero partiti in suo favore.

Battuto dai fedeli di Boris e abbandonato improvvisamente da quasi tutti i polacchi e i cosacchi Zaporoghi, il falso Demetrio stava per perdere ogni speranza di condurre innanzi il suo audace e avventuroso progetto, quando l'inaspettata morte di Godunoff (13 aprile 1605) lo favorì nei suoi disegni, riaprendo la questione della successione al trono di Russia.

Mosca e l'esercito parevano disposti a riconoscere il giovane Teodoro, figlio di Boris; ma improvvisamente lo stesso Pietro Basmanoff, il comandante delle forze russe che stringevano d' assedio a Cromi gli ultimi seguaci del falso Demetrio, si dichiarò per questo, trascinando seco l'esercito e il popolo ancora incerto della capitale. Quindi Demetrio, acclamato da tutti come zar, potè entrare trionfalmente a Mosca il 20 luglio 1605.

Un anno di regno.

I casi di Demetrio stupirono l'Europa, e sarebbe interessante seguire a questo proposito il giro delle notizie che giungevano in Italia per mezzo dei missionari cattolici e dei commercianti in Oriente, e da Roma da Firenze da Venezia si diffondevano per il mondo.

Le lettere dei gesuiti, le corrispondenze dei diplomatici, le intese fra la Santa Sede e la Polonia sono piene in questo singolare periodo del nome e dei progetti del falso Demetrio, che il gesuita Antonio Possevino salutava come novello Salomone, destinato ad edificare il tempio spirituale di tutti i popoli riuniti nella vera Chiesa. « Adesso — egli scriveva a Paolo V — se piace a Dio conservarci Demetrio, molte porte possono aprirsi ad una destra ed efficace propagazione della fede cattolica. L'essere la Granduchessa *(Marina Mniscek)* cattolica e tanto propensa ad ogni bene, ed avendo condotta grande comitiva di cattolici seco, può essere col divino aiuto occasione di grande bene ».

Così, il Possevino (già legato di Gregorio XIII per la mediazione pontificia nella guerra fra il re di Polonia Stefano Batory e Ivan il Terribile) continuava fervorosamente ad adoperarsi per unire la Chiesa russa a quella di Roma secondo la tradizionale politica di questa, usando cioè la parola dei missionari che dalla Polonia penetravano in Russia e profittavano delle circostanze interne del misterioso paese per venire coi suoi sovrani ad accordi che producessero o avvicinassero siffatta unione.

IL FALSO DEMETRIO.

E il Possevino non era solo. Dal 1599 rappresentava il pontefice a Cracovia il celebre nunzio Claudio Rangoni, al quale molti fanno risalire gran parte della responsabilità della romanzesca storia del falso Demetrio. Il Rangoni concorse infatti a favorire in tutti i modi il pretendente presso la corte e la società polacca, riuscì ad assicurargli la protezione di Clemente VIII che al primo annuncio della misteriosa apparizione aveva creduto si trattasse di una mistificazione simile a quella dei Don Sebastiano di Portogallo. Il Rangoni ottenne l'abiura di Demetrio all'ortodossia e la promessa di aiuto per la riunione della Russia al cattolicismo.

I primi successi del falso Demetrio si svolsero mentre Roma si trovava in pieno periodo elettorale, dopo i ventisette giorni di pontificato di Leone XI succeduto a Clemente VIII.

Divenuto papa il 16 aprile 1605 Camillo Borghese col nome di Paolo V, la questione di Demetrio tornò subito di urgente interesse e si strinsero le relazioni fra il pretendente e la corte vaticana. Paolo V, meno scettico di Clemente VIII nei riguardi di Demetrio, si diede immediatamente all'opera per utilizzare questo presunto mezzo di conquista religiosa della Russia, e fra le lotte con Venezia, si riconfortò al pensiero della grande impresa orientale. Un lungo rapporto del nunzio Rangoni, mentre riconobbe senza riserve Demetrio come il vero figlio di Ivan IV e come legittimo successore al trono di Russia, assicurò Paolo V dell'assoluta devozione di tale principe alla Santa Sede e della sua sollecitudine per la *santissima unione* e per il *gran merito di salvare l'anima sua e di molti suoi suddití.*

E' Demetrio d'anni XXIV in circa, sbarbato, di buona presenza, bruno in faccia, con un neo sul naso, al pari dell'occhio destro, con mano lunga et bianca, fatta di modo, che dà inditio di nobiltà, et oltre l'essere vivacissimo di spirito, eloquentissimo et ben creato, nell'andare et trattare ha veramente del grande, et ha sempre mostrato inclinatione d'imparare lettere, et singolar modestia et prudenza in tollerare et capire varie necessità sue ».

Le notizie di Moscovia non penetravano in Italia passando per la sola via di Roma. Un altro posto di prim'ordine per l'osservazione della politica internazionale era l'opulenta città delle lagune, dove mercanti e diplomatici recavano ampie relazioni della storia del falso Demetrio e dei suoi intrecci con le maggiori questioni, onde era agitato l'oriente europeo. Viaggiatori e commercianti di Milano di Venezia di Firenze e di altre città italiane assistevano o partecipavano agli avvenimenti, che attraverso la Polonia venivano avvicinando sempre più, con la politica e la religione, la isolata Moscovia al resto dell'Europa.

Undici mesi durò il regno del falso Demetrio e miseramente fallì, perchè non seppe conservare nella prospera fortuna che lo aveva innalzato a tanta altezza la prudenza e la misura necessaria per conciliare progressivamente i bisogni e i costumi tradizionali del paese con le novità e le influenze di carattere straniero. Poco rispettoso verso la fede ortodossa, il falso Demetrio, volendo spogliare in parte il clero dei suoi beni, sotto pretesto che superflue ricchezze non convenissero a ministri del culto, si fece anche del clero, già per motivi religiosi a lui ostile, un potente ed attivissimo nemico, tanto più che il corteggio dei gesuiti italiani e dei gentiluomini polacchi che avevano accompagnato la principessa Marina, pareva strumento a propagare la religione cattolica e a convalidare in tutto il paese l'influenza straniera. Offesi quindi nelle loro sostanze, nei loro costumi e nei loro sentimenti, i moscoviti si riunirono sotto la condotta del principe Basilio Sciuischi ed assalirono il Kremlino. Demetrio, non trovando altra via di scampo, si gettò da una finestra del Kremlino; molti nobili polacchi perirono, Marina e il padre di lei salvarono la vita ma non la libertà perchè furono rinchiusi in carcere, e Basilio Sciuischi, d'alta e d'antica stirpe, venne acclamato zar e liberatore della Russia.

Nuovi falsi Demetri.

La caduta del falso Demetrio fu il principio di una lunga guerra civile, generalmente favorita per utile di classe dai boiari e per fini di conquista da Sigismondo III, in mezzo ad un popolo facile a prestar fede a coloro che del disordine godevano o profittavano, usurpando nomi falsi e diritti immaginari.

I nemici del nuovo zar sparsero la voce che Demetrio erasi salvato da Mosca, e numerosi ribelli guidati da un Bolotnicoff e quindi da Procopio Lepunoff avanzarono contro la capitale per detronizzare Basilio Sciuischi. Lepunoff abbandonò l'impresa, ma Bolotnicoff giunse fino alla capitale e battuto e respinto dall'esercito di Sciuischi si rinserrò a Iula, dove fu costretto a capitolare.

Pareva con ciò terminata la guerra in nome dell'ucciso falso Demetrio, quando sorse un secondo falso Demetrio, di cui non si conosce bene l'origine e il vero nome, ma si sa posto innanzi e sostenuto da numerosi avventurieri polacchi, fra i quali si notavano Roziunschi, Lisowschi, Sapieha ed altri. Il fratello di Basilio che guidava i Russi rimase sconfitto non lungi da Bolok dai seguaci del nuovo impostore; Marina, moglie del primo falso Demetrio, fuggita dal carcere e recatasi al campo del secondo, finse di riconoscerlo e arditamente dichiarò esser egli suo marito. Quasi tutta la Russia a tale notizia prese il partito di Demetrio, e solo l'eroica e lunga resistenza del convento di Troitza, contro il quale si accanirono per più di un anno i migliori generali polacchi, diede il tempo a Basilio di raccogliere forze nei suoi stati non solo, ma anche di ottenere da Carlo IX di Svezia il soccorso di un grosso esercito. I ribelli comandati da Sapieha furono allora sconfitti e dispersi (agosto 1609).

Ma la Russia non vide con ciò la fine delle guerre e il ritorno dell'unità interna e della vita normale.

Sigismondo III, che fino ad ora si era limitato a favorire copertamente i nuovi falsi Demetri, svelò i suoi veri scopi di invasione, entrò nei

confini russi, ed andò a porre l'assedio a Smolensk per vendicare, diceva egli, la morte dei polacchi uccisi a Mosca nella rivolta della città contro il primo falso Demetrio. Così il secondo falso Demetrio, già scemato assai di forze, rimase abbandonato dai polacchi accorsi al richiamo del loro re e dagli altri guerrieri. Ucciso da un tartaro per vendetta privata, di lui non rimase che un figlio partoritogli da Marina e che fu poco appresso nuovo argomento di guerre e di sollevazioni.

A questo punto si sviluppò per tutta la Russia un'agitazione inaudita di famiglie e di interessi locali, una successione fortuita di uomini e di partiti diversi, una vicenda incredibile di invasioni e di influenze straniere.

Entro gli incerti e mobili confini dell'immenso impero, russi polacchi e svedesi si contesero la terra e l'anima dei popoli già riuniti dai grandi Ivani sotto le apparenze di una sola nazionalità e di un medesimo governo.

Anche la dinastia di Basilio Sciuischi cadde travolta dalla defezione dell' esercito e dalla rivolta della capitale. Tutte le città insorsero, accettarono capi improvvisati, e da ogni luogo partirono masse di rivoltosi che marciavano verso la capitale senza scopi determinati, tanto che perdevano spesso per via il loro coraggio, dandosi alla fuga. Divise ed esaltate le menti dei boiari e dei popoli ; astuti e procaccianti i polacchi che, di vittoria in vittoria, giunsero a porre il figlio del re Sigismondo, Vladislav, sul trono di Mosca. Ma Sigismondo, quantunque lieto di vedere sul capo del figlio la corona del nuovo impero, mostrò di voler essere egli stesso zar, proseguendo la guerra per la conquista politica e religiosa della Russia.

I boiari, che avevano patteggiato con Vladislav per il mantenimento o il ripristino dei loro antichi privilegi di classe, il clero che allo stesso Vladislav aveva imposto la condizione di rompere ogni rapporto col pontefice di Roma, insorsero unitamente contro il nuovo pericolo della patria e della religione. Ma nella Russia non v'era più disciplina, e non poteva più esservi nè forza nè vittoria; una parte si stringeva intorno a Lepunoff, un'altra seguiva il principe Trubezskoi, mentre i cosacchi obbedivano al

PRINCIPESSA MARINA, MOGLIE DEL PRIMO FALSO DEMETRIO.

loro atamano Sarutzschi, partigiano della moglie e del figlio del secondo falso Demetrio.

Morto Lepunoff, i suoi seguaci non vollero unirsi a Trubezskoi, ma prestarono omaggio al diacono Isidoro, che in Pskoff prese il nome di Demetrio. I partiti e i torbidi si moltiplicarono nel labirinto dei litigi dinastici, delle guerre civili e delle avanzate straniere; Novgorod si diede alla Svezia, altre città si arresero a Sigismondo. Tutta la Russia precipitò in una spaventevole agonia, e al di qua delle violate frontiere parve dissolversi in una fantastica orgia bizantina.

Un miracolo.

Ma d'improvviso, come per un miracolo, cominciò a svolgersi dall'anarchia un filo d'ordine e di provvidenza patriottica. In Nigini-Novgorod, un generoso mercante parlò ai suoi concittadini coll'eloquenza dell'amor di patria, mostrò la Russia inondata e distrutta dagli stranieri, Mosca vicina a perire sotto le armi di Sigismondo. Quest'uomo si chiamava Cosimo Minin, e tutta Nigini-Novgorod lo seguì formando un esercito, che si pose sotto il comando del principe Demetrio Porgiaschi, e bandì la crociata nazionale. Molte altre città imitarono l'esempio di Nigini-Novgorod, e le nuove forze della Russia, valorosamente guidate da Porgiaschi, comparvero sotto le mura di Mosca nell'estate del 1612. Sigismondo non riuscì a soffocare in tempo questo movimento di riscossa e di liberazione: i russi lo prevennero e lo costrinsero a ritornarsene nei suoi stati.

Alla fine del 1612 Mosca potè festeggiare la sua salvezza, e riunire in sè, dietro invito di Minin e di Porgiaschi, quella grande assemblea di boiardi, di voevodi, di ecclesiastici e di rappresentanti di tutte le città che il 21 febbraio 1613 proclamò nuovo zar Michele Romanoff, il più prossimo parente della famiglia spenta di Rurik.

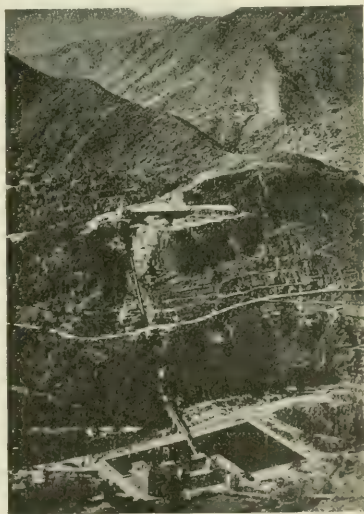
Di qui cominciò per la Russia una nuova storia che, dopo secoli di grandezza, giunge agli ultimi avvenimenti che ripetono lo *Smutnoie Vremia*. Si ripeterà anche il miracolo? Indulgiamo a questa speranza per la Russia e per l'umanità.

Beniamino de Ritis.

LE MODERNE POMPE CENTRIFUGHE

E LA LORO IMPORTANZA NELL'ECONOMIA NAZIONALE.

Il problema così complesso e vasto del regime delle acque ha per il nostro paese ora più che mai una importanza tutt'affatto eccezionale ed investe si può dire tutti i rami dell'economia nazionale ed in particolar modo anche la salute pubblica; le moderne applicazioni della meccanica e dell' elettrotecnica offrono delle possibilità che pochi anni addietro non erano neppure concepibili: alludo principalmente alle pompe centrifughe azionate da energia elettrica.

E' noto troppo per diffondersi a parlarne il ciclo che compie l' acqua libera — non imprigionata nei solidi — sulla superficie terrestre; il calore solare — diretta od indiretta fonte di ogni energia apprezzabile — fa evaporare le acque dei mari, dei laghi, dei fiumi e torrenti, degli stagni, della terra umida; tutto questo vapore innalzandosi nell'atmosfera incontra strati d'aria più fredda che ne determinano di nuovo il passaggio allo stato liquido sotto forma di pioggia, quando pure non si congela in neve: queste precipitazioni, sulle quali hanno influenza tante circostanze meteorologiche (pressione, temperatura, movimenti atmosferici), vanno in terraferma volta a volta a coprire le montagne di neve, che si solidifica poi in ghiaccio nelle alte valli, a formare il corso di ruscelli, torrenti e fiumi, a penetrare nel suolo permeabile. E di nuovo il calore solare farà sciogliere le nevi, aspirerà vapore dai corsi d'acqua, dagli specchi acquei ai quali metton capo, dal terreno, con ciclo sempre rinnovato. Il risultato di questa azione continua dell'energia solare ha un'importanza speciale laddove si hanno regioni montuose e bassopiani; nelle acque infatti che a spese di quell'energia vengono a trovarsi più o meno in alto rispetto alla pianura è si può dire immagazzinata quell'energia, allo stato latente o come si dice *potenziale*; diventa effettiva nel loro scendere al piano, sia per scioglimento delle nevi, sia come scarico di bacini imbriferi. Quest'energia venne mano mano impiegata per le industrie che si collocarono di preferenza lungo i corsi d'acqua per trarre profitto dei *salti* che opportunamente si ricavavano dalla possibilità di concentrare mediante una traversa ed un canale la differenza di livello di una tratta più o meno estesa del corso d' acqua. Avveniva poi che la forza ricavabile da un dato corso si chiariva insufficiente ai bisogni dell'industria che si era impiantata sulle sue rive per approfittarne e che si doveva supplire alla deficienza coll'impiego di forza termica in proporzione sempre maggiore, tanto che diventava in paragone trascurabile quell'energia idraulica, unico motivo pel quale proprio in quel dato posto si era eretto lo stabilimento industriale, spesso in circostanze meno favorevoli sotto altro aspetto, terreno disponibile, maestranza, comodità di trasporti. Le valli lombarde dell' Olona o del Lambro, come del Cervo nel Biellese, i torrenti liguri, sono un esempio caratteristico di questo stato di cose, che veniva a peggiorare mano mano che si era usufruito delle forze idrauliche ricavabili in situazioni adatte all'impianto di stabilimenti indu-

IMPIANTO A SERBATOIO DI VIÙ.
SOCIETÀ ANONIMA ELETTRICITÀ ALTA ITALIA.

striali. Ma il trasporto a distanza dell'energia idraulica mediante la trasformazione in energia elettrica venne a togliere gli ostacoli principali all'uso industriale di forze idrauliche disponibili in località che per altre ragioni non erano adatte al sorgere di fabbriche. Nuove grandiose officine sorsero e sorgono laddove vi sia opportunità per l'approvvigionamento delle materie prime e trasporto dei prodotti dell'industria, per l'abbondanza o l'abilità della mano d'opera; possono essere impiegate al piano, a grande distanza da quelle vallate alpestri ove sono prodotte, ingenti forze o concentrate in poderose fabbriche o suddivise tra la piccola industria nei centri popolosi o nelle campagne.

E' un'evoluzione tecnica che data da pochi anni e della quale non si potrà abbastanza rilevare la grandissima importanza economica e sociale: ormai una fitta rete di condutture elettriche stende le sue maglie per tutta l'alta Italia e va mano mano estendendosi in altre regioni: chi scrive ebbe già occasione altra volta di parlarne su questa stessa Rivista, che, dedicata specialmente all'arte, non manca mai di segnalare i più importanti progressi che vanno compiendosi in altri campi.

Ma di qualche lato più speciale del problema si vuole qui parlare, mettendo in rilievo delle possibilità di non minore importanza. Secondo il pendìo e la natura del terreno, le acque che scendono al piano dalle regioni montuose, in parte scorrono sulla superficie del suolo fino al loro sbocco nel mare od in fiumi maestri, in parte per deficienza di scolo impaludiscono, in parte passano nel sottosuolo. Liberare le campagne dalle acque superflue, trarre partito dalle acque sotterranee per gli usi potabili e domestici e per l'irrigazione di campagne asciutte, ecco dei compiti di vitale importanza per la redenzione igienica ed economica di molte plaghe: l'uno e l'altro dipendono da un problema tecnico, il sollevamento dell'acqua nel modo più adatto e meno costoso. La forza motrice è quella delle condutture elettriche, l'organo di sollevamento è la pompa centrifuga. Dai perfezionamenti che questa macchina di antico uso raggiunse solo di recente, sia nella sua struttura in relazione ai diversi impieghi, sia nella sua esecuzione, dipende in gran parte il conseguimento di quegli scopi e vale la pena di dare qualche ragguaglio in proposito.

SERBATOIO DI CODELAGO PER ACCUMULAZIONE DI 10 MILIONI DI MC.
SOCIETÀ ANONIMA PER IMPRESE ELETTRICHE CONTI.

Tra le varie macchine di sollevamento le pompe rotative, se avevano il pregio della semplicità e della robustezza, non potevano competere con le pompe a stantuffo sopratutto per lo scarso rendimento; ma dallo studio teorico del loro funzionamento e dalle esperienze pratiche si arrivò ad ottenere tipi speciali di pompe che corrispondono in modo si può dire perfetto ai diversi scopi ai quali possono essere destinate e che richiedono particolari caratteristiche costruttive.

Come la turbina, nei suoi vari tipi, ha preso il predominio fra tutti i motori idraulici, altrettanto tra le macchine di sollevamento dei liquidi va prendendo il posto prevalente la pompa cen-

LAGO DI VIVERONE E CENTRALE DI SOLLEVAMENTO.

trifuga, macchina analoga alla turbina e che compie la funzione inversa; come la dinamo o l' alternatore trasformano l' energia meccanica in corrente elettrica che poi dal motore elettrico verrà di nuovo trasformata in energia meccanica, analogamente vediamo la pompa rotativa impiegata a sollevare acqua venir messa in movimento, coll'interposizione di una conduttura elettrica, dalla forza idraulica di un'acqua cadente sulla ruota di una turbina. Si approfitta dell'altezza dalla quale quest'acqua cade per far vincere una differenza di livello — superando oltre

CONDOTTA FORZATA E TORRE DI COMPENSAZIONE.

edifici, ecc. Le acque freatiche che circolano nel sottosuolo, vengono sollevate, quando le condizioni lo permettono, a dotare di acqua potabile singoli opifici, villaggi, città: durante la guerra attuale si innalzano su monti, su altipiani per fornirle ai combattenti. Acque che si trovano ad un livello troppo basso si elevano quanto basti ad irrigare terreni ai quali non avrebbero potuto pervenire per deflusso naturale. Nei grandi bacini di carenaggio potenti pompe servono a mettere a secco il bacino dove è entrata la nave da riparare o ridipingere. Si dirà più innanzi come le pompe centrifughe moderne vengano adattate particolarmente ai differenti usi ai quali devono essere destinate e dei quali abbiamo ora indicati alcuni tra i più frequenti: ma occorre dire qualche parola di un genere

TIPI DIVERSI DI RUOTE A DOPPIA ASPIRAZIONE.

agli attriti la forza di gravità — ad altra acqua sopra o sotto il suolo che per la sua posizione è nociva od inutile o della quale comunque è conveniente l' impiego ad un livello superiore. Abbiamo il primo caso nelle opere di bonifica destinate a togliere acqua esuberante da terreni mancanti di scolo naturale, dei quali impedisce la coltivazione, od a prosciugare paludi dove l'acqua ristagna con effetti dannosi alla salubrità della regione; così pure abbiamo pompe destinate ad estrarre l'acqua che affluisce nelle miniere, nelle gallerie, che ostacola i lavori di costruzione subacquea od anche le fondazioni di

SISTEMAZIONE DI IDROVORA AD ASSE VERTICALE.

di impiego delle pompe centrifughe, affatto recente ma di notevole importanza.

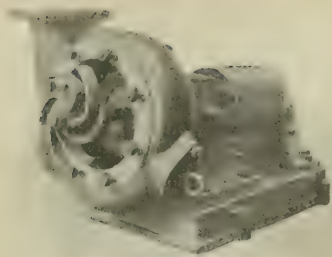
Ritorniamo per un istante alla produzione di quella forza della quale vedemmo gli impieghi, cioè alle centrali idroelettriche; una condizione più favorevole per le stesse è la regolarità del volume d' acqua che alimenta le turbine, della *portata;* di qui l'opportunità, dove sia possibile, di creare dei serbatoi, dei laghi artificiali (quando non si dispone di un lago naturale da ridurre a serbatoio) che su questa Rivista l'ing. Verole ha così bene illustrato [1]: il serbatoio, se è di dimensioni limitate, potrà servire solo a compensare le variazioni del consumo d' energia nelle ventiquattro ore; se è vasto, servirà più che tutto a compensare la deficienza d'energia nei periodi di magra accumulando acqua e quindi energia potenziale nei periodi di piena. Questo

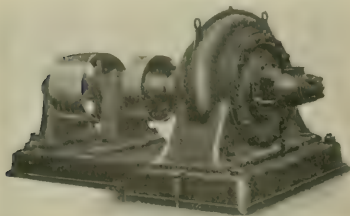
GRANDE RUOTA IN LAVORAZIONE SU D'UN TORNIO VERTICALE.

[1] V. *Emporium*, Dicembre 1917.

secondo scopo, collegato con la sistemazione dei bacini d' acqua e conseguente regolazione dei corsi d' acqua che scendono per le vallate, ha un'altissima importanza nell'economia nazionale, ma presuppone, oltrechè condizioni locali particolarmente adatte, l'impiego di ingenti capitali. Fermandoci per ora solo alla regolazione entro l'ambito di un giorno, caso più frequente, può riescire conveniente l'innalzare acqua nelle ore di minor consumo fino al serbatoio, per approfittare dell' energia prodotta dalla sua discesa nelle ore di maggior consumo. A tutta prima non si vede il vantaggio di questo impiego d' energia a sollevare acqua che dovrà ricadere, mentre si deve tener conto delle perdite per attriti, ecc.; ma il tornaconto si trova nel fatto che l' energia idraulica per sè (a impianto eseguito) quando non sia richiesta ha un valore trascurabile [1]; mentre quella prodotta in più della portata normale nelle ore di maggior consumo, vale a fronteggiarne le così dette *punte*, ad evitare di ricorrere alla riserva termica e permette di vendere una quantità d'energia maggiore di quella che corrisponde ad un deflusso medio delle acque. Questo per quanto riguarda l'esercizio, ma è poi a tener conto che in questo modo si raggiunge lo stesso effetto con un serbatoio di capacità molto minore, ossia con una importante economia nella spesa d' impianto. Il sollevamento può avvenire per azione diretta, con motore direttamente accoppiato ad una o più pompe che sollevano l'acqua dallo stesso bacino nel quale si scarica dalle turbine. E' notevolissimo l' esempio d' un impianto di *accumulazione* eseguito da una nostra primaria officina per una Società elettrica del Piemonte. Sono montate sullo stesso asse ad un'estremità una turbina, all' altra due pompe centrifughe ed in mezzo un alternatore che in via ordinaria è azionato dalla turbina e manda la corrente sulla linea; quando invece lavora per l'accumulazione funziona come motore, azio-

CENTRALE PER SOLLEVAMENTO D'ACQUA POTABILE -- COMUNE DI MILANO, IMPIANTO DI PORTA VITTORIA.

[1] Nel citato articolo dell'ing. Verole si prospetta l'impiego delle forze idrauliche nelle ore di esuberanza per industrie che non richiedono continuità, sopratutto nell'isolamento dell'azoto atmosferico per la fabbricazione dei nitrati, con grande vantaggio dell'agricoltura e dell'economia nazionale.

POMPA SPECIALE PER BARBABIETOLE.

nato dalla linea, e comanda una delle pompe od entrambe per sollevare acqua al serbatoio superiore che deve servire di regolatore e compensatore per le diverse importanti centrali idroelettriche esercite dalla Società: si è approfittato per questo serbatoio superiore di un lago, quello di Bertignano, elevato di circa 150 m. sul maggior lago di Viverone che serve alla sua volta all'accumulazione giornaliera e settimanale. Occorrono per simili impianti macchine di sollevamento di grande potenza, che devono sollevare ingenti volumi d'acqua a rilevanti altezze, due condizioni che solo le moderne pompe centrifughe possono raggiungere: donde deriva che soltanto i recenti perfezionamenti nel disegno e nell' esecuzione di queste potenti macchine rendono possibile una tal forma di accumulamento d' energia che si risolve in un miglior uso delle cadute d'acqua, in un contributo ben importante a quel regime di compensazione nell' impiego delle acque dal quale può, come si è detto, di tanto avvantaggiarsi l' economia nazionale. Agli impianti di accumulazione si possono aggiungere quelli di *ricupero*, nei quali si impiega la forza disponibile nei periodi di esuberanza per sollevare ad un serbatoio naturale od artificiale delle acque sorgenti a quota inferiore in modo da utilizzarne poi l'intera caduta; naturalmente la convenienza se ne verifica solo entro certi limiti, come da un calcolo che non è qui il caso di riportare.

POMPA CENTRIFUGA DI GRANDE POTENZA PER MEDIE PREVALENZE.

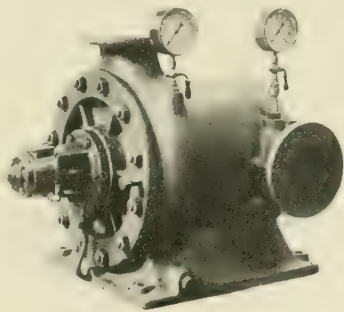
Si è accennato più sopra ai perfezionamenti nel disegno e nell'esecuzione delle pompe centrifughe e dobbiamo ritornare alquanto su questo argomento. Se uno dei pregi notevoli della pompa centrifuga è la semplicità dei suoi elementi, l'assenza di organi interni di regolazione, il moto continuo invece che alternativo, non è a credersi che poche cure si possano porre nell'esecuzione di questa macchina quando debba soddisfare ad una o più delle condizioni caratteristiche del suo impiego: grande portata, grande velocità di rotazione e sopratutto elevato rendimento. Siamo ben lontani da quei grossolani congegní di sollevamento che erano nella maggior parte dei casi per l'addietro le pompe centrifughe o con termine più generico rotative (la denominazione di centrifughe era riservata a

POMPA MULTIPLA A 12 RUOTE IN SERIE.
COMANDO GENIO 1ª ARMATA.

quelle ora dette idrovore, generalmente ad asse verticale, che lavorano annegate), erano, a guisa degli agitatori d'aria, delle ruote che imprimendo, a spese di un lavoro esterno, un movimento ad una massa d'acqua, determinavano l'ascensione di parte di questa come aspirazione o la spingevano ad un livello di poco superiore. Nelle moderne centrifughe è caratteristica la trasformazione dell' energia cinetica — velocità della massa d'acqua all'uscita — in pressione od energia potenziale: a questo scopo serve particolarmente il *diffusore*: questo organo, che consta di una o più ruote a pale per le quali deve passare l'acqua uscendo dalla ruota motrice, ci completa l'analogia della pompa centrifuga con la turbina idraulica, nel loro compito opposto. Nella turbina l'acqua, con la velocità che è dovuta alla forza viva generata dalla caduta, entra nella ruota fissa o distributore che la dirige mediante le sue pale ad incontrare, in un modo calcolato per il miglior effetto, le pale della ruota mobile; nell' imprimere la velocità l'acqua con-

suma la sua energia in modo da uscirne con velocità minima, teoricamente nulla; nella pompa l'energia motrice imprime velocità alla ruota mobile che la comunica con le sue pale all'acqua, determinando una diminuzione di pressione e quindi aspirazione nel condotto d'afflusso; dalla ruota l'acqua passa per il diffusore, e la sua velocità, come si è detto, si trasforma in pressione: il compito del diffusore corrisponde a quello del distributore nella turbina. Il tracciato delle pale della ruota e del diffusore deve essere oggetto di particolare studio; una precisione assoluta si richiede nell'equilibrio statico e dinamico della ruota, i canali aspiranti e prementi devono nelle loro curve e nei loro diametri regolare il moto dell'acqua per maniera di evitare i cambiamenti bruschi di velocità e di direzione, cause di minor rendimento e di più rapido deterioramento dei diversi organi. La pompa centrifuga è come la turbina una macchina a grande velocità e quindi la scelta dei materiali per le diverse parti, la perfetta fusione, specie per quelle parti che non possono essere lavorate, l'accurata lavorazione delle altre, fanno sì che solo da quando qualche importante officina già specializzata nella costruzione delle turbine si è dedicata alla razionale costruzione delle pompe, può attendersi nel nostro paese il raggiungimento di quei vantaggi che dalla generalizzazione dell'impiego di pompe centrifughe moderne possono ripromettersi. Soltanto da una grande officina è possibile la costruzione delle colossali pompe di bonifica, di esaurimento bacini e sopratutto di accumulazione d'energia idraulica; pompe studiate e calcolate caso per caso ed assoggettate poi ad esperimenti pratici nella sala di prova, necessario complemento di una importante officina meccanica per la costruzione di macchine idrauliche, dove si creano artificialmente cadute d'acqua, stramazzi, e si hanno a disposizione tutti gli istrumenti per l'esatta misura di portata, velocità, pressione, i tre elementi che formano le caratteristiche di una pompa e risultano graficamente fissate nel suo diagramma. Per le pompe minori e di più frequente uso, una grande officina adotta la costruzione in serie di un certo numero di tipi

POMPA MULTIPLA A 2 RUOTE IN SERIE.

POMPA AD ASSE VERTICALE, PER ACQUEDOTTO.

POMPA MULTIPLA A 5 RUOTE IN SERIE.

POMPA MULTIPLA PER ZUCCHERIFICIO.

bene studiati, in modo da realizzare notevole economia, specie nei modelli, permettendo così un più modico costo. Anche nell'alimentazione idrica delle città vediamo sostituirsi alle pompe a stantuffo le moderne pompe centrifughe: particolare cura vi è posta nell' impedire qualsiasi contatto tra l'acqua, che deve rimaner pura, e gli organi che devono essere lubrificati.

Per le elevate pressioni a cui si arriva nelle pompe centrifughe si deve ridurre ad un minimo l'intervallo, « il giuoco » come si usa chiamarlo, tra le parti mobili e le fisse, onde evitare le fughe: ed anche per questo si richiede grande esattezza nella centratura delle parti rotanti ed un perfetto equilibrio. Nelle piccole pompe, eseguite in serie, l'esattezza nelle dimensioni viene spinta al *decimo di millimetro*, ed è davvero argomento di giusta compiacenza che proprio in questi ultimi tempi l'industria nazionale sia riescita a splendidi risultati che le assicurano pel dopoguerra il mercato interno, prima invaso dalla produzione estera, e le permetteranno anche un'esportazione in libera concorrenza. Già durante la guerra quest'industria nazionale, della quale è pur troppo vezzo dir male, ha saputo prestarsi colla massima prontezza ad eseguire innumerevoli impianti di sollevamento per portar ai nostri militi sui monti il più necessario degli elementi.

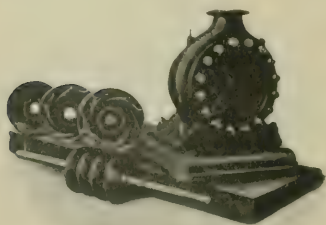
POMPA PER ALTA PRESSIONE CON DIFFUSORI RIPORTATI IN GHISA E BRONZO.

I limiti di questo articolo e l'indole della Rivista non permettono di addentrarsi in particolari tecnici; solo in via di accenno si potrà quindi dire che una cura speciale deve essere posta ad evitare i dannosi « colpi d'ariete » dovuti ad improvviso arresto di una centrifuga; ingegnosi sono gli espedienti escogitati per diminuirne l' effetto; notevole il fatto che le ricerche sperimentali riescirono di conferma agli studi teorici dell'illustre Allievi.

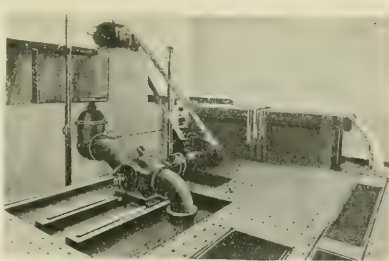
Particolari provvedimenti devono adottarsi laddove, come avviene sovente, le acque da sollevare trascinano con sè sabbia, melma, erbe e quando si tratta di sollevare liquidi più densi. Un campo che poco tempo addietro era riservato solo alle pompe a stantuffo è quello delle pompe da incendio, per il quale invece le moderne centrifughe sono ben adatte, specie per l' altezza del getto, come pure servono ottimamente per altri servizi urbani, sgombro fogne, inaffiamento stradale, prosciugamento di sentine delle navi, condensatori di macchine a vapore, ecc., ecc.

GRUPPO ELETTRO-POMPA PER CIRCOLAZIONE ED ESTRAZIONE DI VAPORE DA UN CONDENSATORE A SUPERFICIE.

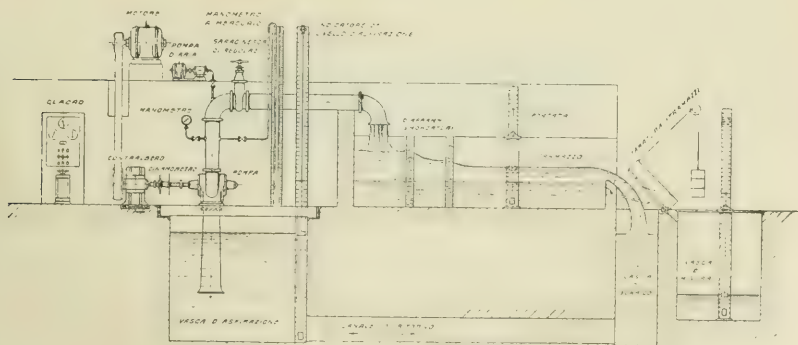
Sotto diversi aspetti si possono classificare le pompe rotative. Se teniamo conto anzitutto della prevalenza alla quale la pompa deve sollevare l'acqua, le possiamo distinguere a bassa, media ed alta prevalenza. Per piccole prevalenze si usano opportunamente le idrovore (dette propriamente pompe centrifughe quando alle altre si dava il nome generico di rotative); funzionano immerse — annegate — nell'acqua da sollevare; sono quasi esclusivamente ad asse verticale, non hanno diffusore. Quelle a bassa prevalenza hanno un semplice diffusore a spirale senza pale direttrici. Per le alte prevalenze si ricorre a pompe multiple: l'acqua passa da una ruota per mezzo di un diffusore nella successiva e così di seguito per quattro, sei, dodici ruote; le prevalenze parziali sommate danno il sollevamento totale. — Secondo il comando, le centrifughe possono es-

sere accoppiate direttamente al motore, nel qual caso la velocità è necessariamente quella di quest'ultimo, come invece essere comandate a mezzo di cinghie o di ingranaggi, che possono servire di moltiplicatori di velocità. Possono essere montate su asse orizzontale o verticale: è notevole una recente disposizione di pompa centrifuga ad asse verticale sul quale è superiormente montato il motore elettrico.

*
* *

Ha fatto così buona prova, in parte confermata in parte interrotta dalle vicende di guerra, l'istituzione di un « magistrato delle acque » che in una regione abbastanza vasta coordini e curi tutto quanto serve alla disciplina delle acque, che non parrebbe un fuor d'opera un « Ministero delle acque » per tutta la nazione, se non fosse più che giustificato il timore che desta un nuovo organo burocratico accentratore.

L'importanza del problema delle acque è grande tanto nell'Italia del Nord che nel Mezzogiorno, benchè vi si presenti sotto aspetti diversi: nella bassa pianura padana e veneta, e specialmente nel Polesine così di Rovigo come di Ferrara, si tratta sopratutto di dare scarico ad acque che non possono averlo perchè troppo basse — altrove nel sollevamento di acqua per uso potabile dei centri di popolazione che possono attingerla alla falda acquea del sottosuolo con un dispendio assai minore di quello che sarebbe stato necessario per farla venire da lontano. Nell'Italia meridionale si tratta sopratutto del problema dell'irrigazione, problema vitale per l'agricoltura di quelle regioni, favorita dal sole ma ostacolata dalla scarsità ed irregolarità delle pioggie: è sorprendente l'azione

PROVA DI UNA POMPA A BASSA PREVALENZA.

delle acque irrigue sulla coltivazione nei paesi caldi; gli esempi dell'Egitto, dell'Algeria e della Tunisia bastano a provarlo e ad assicurarci un grande aumento della produzione nazionale quando in una parte notevole della penisola e delle isole potrà l'energia elettrica, dilatando le sue ramificazioni, cooperare a questo importantissimo risultato; già qualche recente esperimento nella Sicilia orientale ha dato risultati veramente insperati, permettendo anche di introdurre nuove colture rimuneratrici; probabilmente in questa direttiva si troverà anche la soluzione di un problema di grande importanza, l'avvenire delle nostre colonie africane.

Tutto sta nel saper sempre proporzionare i mezzi al fine da ottenersi, di modo che l'opera paghi sempre sè stessa, almeno indirettamente; non dovranno eseguirsi impianti costosi dove non sia necessario, giacchè gli interessi del ca-

DISPOSIZIONE SCHEMATICA DELLA SALA-PROVE.

pitale sperperato rappresentano una perdita per l'economia nazionale; non si segua il mal vezzo di eseguire un'opera in una regione solo perchè circostanze speciali la richiedevano e favorivano in un' altra. Per ciascuna regione della nostra Patria vivo deve essere l' interessamento dello Stato, sopratutto dove mal vi supplirebbe la più solerte iniziativa privata. Il multiforme problema delle acque si spezza in tanti aspetti diversi, ma l'essenziale è che sia armonico lo sviluppo tra il monte ed il piano, tra il nord ed il sud, tra l'industria e l'agricoltura. Così gli sbarramenti nelle alte valli con la riduzione di queste a serbatoi e tutti gli altri provvedimenti per la sistemazione dei bacini montani (compreso quel rimboschimento, del quale il parlar ora sembra un'amara ironia) preservano il piano dalle repentine disastrose piene dei torrenti ed è giusto che queste opere costose sieno eseguite col massimo concorso di quelle regioni pianeggianti ove fioriscono le città e borgate industriose. I corsi d' acqua regolarizzati, i canali, di nuova costruzione o nuovamente sistemati, devono nel piano (ed esclusivamente nel piano se non si vogliono sciupare ingenti somme per un puro spirito d'imitazione) servire dove è possibile al trasporto economico delle merci povere, con vantaggio dell'economia nazionale e dello stesso esercizio ferroviario che sollevano da un traffico più ingombrante che rimuneratore. La corrente elettrica proveniente dalle regioni alte servirà ai meccanismi di alaggio dei barconi, di manovra delle conche ed a quelli importantissimi dei porti di navigazione interna e marittima. Si è già detto quanto le distribuzioni di forza elettrica faciliteranno sia il sollevamento delle acque per usi agricoli e domestici, servizi municipali, industrie, sia le opere di bonifica dei terreni, specie delle paludi litoranee.

Alla prosperità duratura di una regione giova che essa non sia esclusivamente agricola od industriale, ad evitare le crisi che colpiscono talvolta l'agricoltura, tal'altra un'industria, ma è naturale invece che secondo le condizioni naturali e l' indole delle popolazioni prevalga qua l'industria là l'agricoltura; ma anche qui si avrà equilibrio quando la regione agricola riceva da quella più industre le macchine, le manifatture, in cambio di prodotti alimentari e materie prime ottenute nelle migliori condizioni naturali ed artificiali. Ed entrambe le regioni dipenderanno pel commercio dalle città portuali e da quelle dell' interno ove affluiscono i capitali e che si trovano sulle migliori vie di comunicazione. I rapporti tra nord e sud dovrebbero basarsi sullo sviluppo armonico delle rispettive facoltà economiche e sopratutto sul doveroso contributo che, nel proprio beninteso interesse, le regioni giunte da maggior tempo ad un più alto grado di prosperità, dovranno consacrare all'elevazione di quelle che appena ora si affacciano alla pacifica competizione, forti dei sacrifici insieme incontrati nella più sanguinosa delle guerre.

R. R.

DIFFUSORI PER POMPA MULTIPLA IN SERIE.

RITRATTO DI LUIGI CAVENAGHI. (Fot. Alfieri e Lacroix).

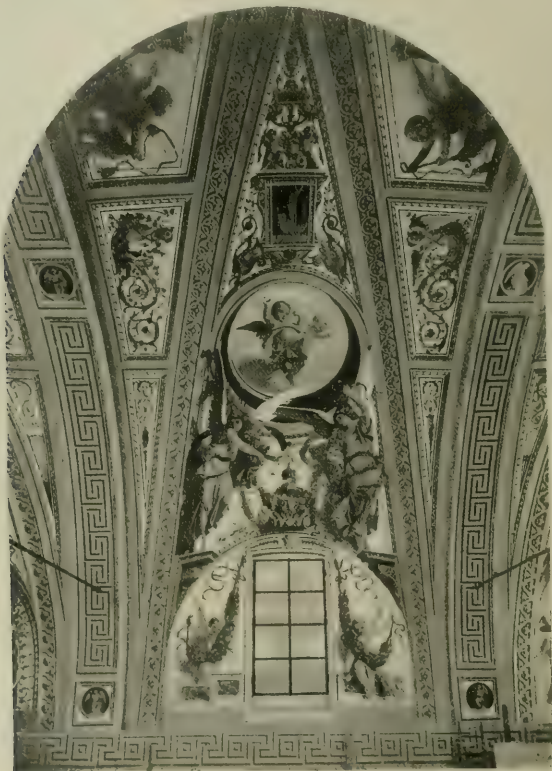
IN MEMORIA DI LUIGI CAVENAGHI.

LA morte inesorabile ci ha orbati, proprio la mattina di Pasqua, di un integerrimo concittadino, di un artista che nella sua eminente specialità difficilmente saprebbe essere rimpiazzato da altri. Nato a Caravaggio nel 1844, trasferitasi la famiglia a Milano, sentendosi inclinato all'arte, divenne allievo di Giuseppe Bertini, noto per la sua rara virtù di sapere coltivare i propri ideali insieme a quelli dei pittori antichi. Non si sarebbe potuto imaginare ambiente più propizio al profitto che ne trasse il nostro Amico, severo disegnatore e pittore coscienzioso, che con tali qualità aveva preparato l'avviamento a divenire l'ottimo, il principe fra i ristauratori dei dipinti antichi.

Nell'esercizio delle opere di sua propria produzione coltivò principalmente quella degli affreschi e ne rimangono grati ricordi quelli che egli eseguì nelle nobili figure dei pennacchi della cupola di S. Fedele, nel compimento alla decorazione cinquecentesca del classico cortile di casa Ponti, tutto ornato di figure allegoriche, non che nella appropriata decorazione interna della chiesa di Busto Arsizio, di quelle delle chiese di Sant' Eufemia, di S. Babila, del Carmine in Milano, dove ornò pure alcuni soffitti in case private, quali quelle dei Crespi di Borgonuovo, dei Bagatti Valsecchi, dei Branca.

L'opera principale tuttavia in questo genere e che gli procurò il meritato plauso fu quella della decorazione del Santuario di Caravaggio. Eseguita l'opera grandiosa a due riprese fra il 1890 e il 1900, mi è caro rammentare che l'Amico, approfittando di un mio viaggio in Ispagna, m'incaricò di portargli delle fotografie dalle decorazioni che ricoprono le volte dei mirabili

ambienti della biblioteca nel palazzo dell'Escurial, di mano di Pellegrino Tibaldi, e poterono servire a lui di guida per attenersi al suo stile in consonanza alla nobile creazione architettonica della chiesa del Santuario, dovuta al Pellegrino medesimo.

alla originalità degli autori, le di cui opere gli si venivano presentando in istato di deperimento, sia per l'azione deleteria del tempo, sia per quella non meno frequente della intromissione precedente di mani impari al compito richiesto dalle opere stesse. Accolto nello studio del Bertini,

UN PARTICOLARE DAGLI AFFRESCHI A CARAVAGGIO. (Fot. Santagiuliana).

Sarebbe difficile sapere dove incominciare e dove finire volendo enumerare le sue numerose prestazioni in opere di ripristino delle pitture antiche. Giovine ventenne, egli incominciò ad applicarvisi sotto la direzione del pittore Molteni, ch' egli a poco a poco riescì a superare per una più scrupolosa osservanza del rispetto

dopo la morte del Molteni, vi stette parecchi anni, colla soddisfazione di vedersi da lui approvato e secondato ne' suoi lavori al cavalletto, acquistando sempre maggiore pratica nella conoscenza della tecnica e dei diversi modi di trattare la pittura nei tempi passati. Ogni tanto però egli se ne staccava per attendere altrove

ad incarichi speciali, come quando per raccomandazione del senatore Giovanni Morelli, che aveva per lui la massima considerazione, il ministro Minghetti lo chiamò a prestare l' opera sua nel ripristino di quel ciclo di pitture che decorano due lunghe pareti a vari scomparti nella cappella di Santa Cecilia, presso la chiesa di S. Giacomo Maggiore in Bologna. Si videro così riapparire nel migliore modo possibile una serie di affreschi interessanti, fra i quali si distinguono massime quelli di Lorenzo Costa e di Francesco Francia, del quale ci piace dare qui riprodotta la pietosa composizione della deposizione della virginale Santa; dove si presenta pure richiamata nella sua primaria decorazione squisita una delle lesene che dividono fra loro i diversi quadri; lesene ch'erano state precedentemente coperte da rozze ridipinture, in modo da fare sparire interamente i graziosi ornati scoperti di sotto [1].

[1] Intorno a questa cappella e al suo ristauro scrissi già una memoria, che trovasi inserita nel mio volume intitolato *Arte italiana del rinascimento,* pubblicato dai Frat. Dumolard in Milano nel 1891.

LA DEPOSIZIONE DI S. CECILIA, DI FRANCESCO FRANCIA. (Fot. Anderson).

A Bologna stessa egli fu incaricato del ristauro degli affreschi trecenteschi della cappella Amorini in S. Petronio, a Mantova nella rinomata Camera degli Sposi, del Mantegna, spetta a lui la parte migliore nel lavoro di ripristino eseguito su quelle preziose pareti.

Saltando poi direttamente a tempi più recenti, va rammentato a suo speciale titolo di onore quanto il compianto Amico per puro amore dell'arte volle fare per arrestare l'ulteriore deperimento della più insigne opera del nostro quattrocento, quale viene riconosciuto essere il Cenacolo di Leonardo da Vinci. Bene si sa a Milano come egli vi attese per tre mesi continui, lavorando con una pazienza da certosino, non già con colori di sorta ma unicamente adoprandosi ad assicurare con mezzi adesivi da lui curati le infinite particelle del colore che minacciavano di staccarsi dal sottoposto intonaco, sul quale, come potè stabilire, l'opera era stata eseguita non già a fresco ma mediante certo processo a tempera.

Quanti assisterono alla inaugurazione dell'opera compiuta rammentano come fu solenne,

coll'intervento festante di un cultore del genio di Leonardo quale il senatore Luca Beltrami, del direttore generale per le Belle Arti, Corrado Ricci e di altre autorità, e come in quella occasione gli fosse stata decretata la pregevole medaglia dello scultore Danieli.

La fama acquistatasi col compimento di tale gelo nella Sistina, egli non potendo altrimenti assumersi lavoro così faticoso, si prese cura tuttavia di dirigerne l'esecuzione, salendo egli stesso sulle impalcature, le quali riescirono assai utili poi al fotografo Anderson per la sua grandiosa illustrazione di ogni singola parte di quell'opera più unica che rara.

LA MADONNA DEL MANTEGNA PRIMA DEL RISTAURO.

lavoro ebbe il suo eco anche alla corte vaticana e gli valse da parte del benevolo pontefice Pio X la nomina a direttore in capo dei riparti di pittura nella sua sede (Cappella Sistina, Stanze e Loggie di Rafaello, Pinacoteca); carica che gli venne confermata da Benedetto XV, del quale ricevette da ultimo la benedizione sul letto di morte.

Alcuni anni or sono essendosi proceduto ad una provvida ripulitura della volta di Michelan-

Che cosa egli fosse capace di fare nel suo studio, stabilito dapprima in casa Crivelli di Via Pontaccio, poi in un locale terreno di Corso Porta Nuova a Milano, ben lo sanno quanti andarono a visitarlo in quella sede consueta. Per i buongustai dell'arte non vi poteva essere maggiore godimento che quello di trovarlo davanti il suo cavalletto, in faccia a qualche quadro di uno dei nostri memorabili pittori (e tale ci si presenta nel qui unito ritratto cortesemente

comunicatoci dalla ditta Alfieri e Lacroix [1]), di seguirlo ne' suoi sagaci procedimenti, sia quando si trattava di rimuovere colla cautela suggeritagli dalla sua esperienza il velo più o meno fitto, più o meno tenace che mascherava il dipinto originale, sia quando, avvertite le mancanze venute alla luce, ora per lacune circoscritte, ora per un deperimento generale, si disponeva con la debita ponderazione a completare l'opera, interpretando non meno lo spirito che la tecnica propria dell' autore affidato alle sue abili mani. Chi poi non avesse avuto l' opportunità di vedere i dipinti ristaurati dal Cavenaghi se non a lavoro compiuto, soleva trovarsi esposto al più arduo cimento volendo precisare (quando si trattava di un'opera d'integrazione) quale vi fosse la parte dell' autore originale e quale quella dovuta al compimento del ristauratore. Questi, come consta, ebbe a divertirsi molte volte fra sè nel sentire pronunciarsi in proposito anche persone riconosciute come autorevoli, quali direttori di gallerie e critici provetti, pretendendo essi ravvisare le parti ristaurate dove non c'erano e viceversa additare per originali le parti dovute essenzialmente alla intelligente interpretazione del pietoso medico.

LA MADONNA DEL MANTEGNA DOPO IL RISTAURO.

[1] È preso nel suo studio, davanti al cavalletto, sul quale si scorge una nota tavoletta di Marco d'Oggiono, uno dei quattro allievi di Leonardo da Vinci che figurano intorno al suo monumento in Piazza della Scala a Milano.

Lunga sarebbe l'enumerazione dei lavori da lui eseguiti nel corso degli anni, intorno ad opere che spesse volte pervenivano nelle sue mani in istato tale da doverle considerare quasi per null'altro che vere rovine di antichi splendori, ma che mediante l'oculata paziente insistenza del suo intervento venivano restituite ai loro proprietari quali perle trionfalmente rimesse in valore. E non rari i casi di quadri che presentati nel suo studio come d'incerta derivazione, ripuliti da lui e ripristinati, svelavano il nome dell'antico autore.

Rammenterò in proposito il caso singolarissimo verificatosi in certa tavola della Madonna, del Mantegna, a Brera. Alterata da antico arbitrario ristauro, principalmente la testa della Vergine, quale si presenta circondata da una quantità di teste di cherubini, non essendone nota l'origine, perfino i più esperti conoscitori, fra i quali il su ricordato Morelli, non sapevano capacitarsi che vi si avesse a ravvisare una figura del grande padovano. Tant'è vero che nei Cataloghi figurava come opera d'ignoto. Se non che al riapparire della testa originale, colla rimozione di quanto veniva a risultare una semplice sovraposizione di mano estranea, cadde *ipso facto* il velo del mistero, e l'autore si palesò irrefragabilmente, (come ognuno può persuadersi anche con la semplice osservazione delle riproduzioni del quadro che si danno qui nei due stati del medesimo), di modo che si potè poi stabilire altresì da dove fosse provenuto [1].

Altro esempio memorabile ci venne offerto dal cambiamento sincero occorso in una fra le diverse Madonne di Giov. Bellini passate sotto le cure dell'amorevole ristauratore. Conservata questa in una delle più illustri famiglie del patriziato milanese, si presentava fino a pochi anni or sono mascherata da deplorevoli superfetazioni, a segno tale da lasciare serii dubbii intorno al vero autore. Dubbii che sparvero egualmente quando, rimessa in buon ordine, venne ad affermarsi per altra fra le opere giovanili dell'eminente caposcuola della pittura veneta.

E ben altri esempi simili si potrebbero rievocare, se non ci conducessero troppo per le lunghe in questo posto.

Fatto sta, che col procedere degli anni la sua larga fama si costituì, come bene fu avvertito nel cenno che lo riguarda nella *Perseveranza* del 2 aprile, ben più che per la produzione pittorica, per i suoi innumerevoli lavori di ristauro e di perizia. L'amore della nostra arte antica, lo studio sagace e appassionato della tecnica dei maestri lo condussero a quella « specialità », che fu apprezzatissima non solo in Italia, ma in tutti i principali centri artistici del mondo. E non per nulla l'ebbe in alta stima fra noi come Collega la Commissione centrale per le belle arti col suo capo Corrado Ricci, che soleva ricorrere spesso al suo senno per le disposizioni da darsi nelle diverse provincie d'Italia, e che a quest'ora deve essere ben compreso della perdita sensibile derivata dalla scomparsa di così valido consigliere.

Di Luigi Cavenaghi in fine si può francamente affermare, che quale fu l'artista tale l'uomo: serio, modesto, schietto; nemico di ogni ipocrisia, e, come sincero patriota, mentre la sua ultima malattia lo andava consumando, profondamente addolorato e sdegnato di ogni sorta di disfattismo e tradimento di cui aveva sentito parlare durante le vicende attraversate recentemente dal nostro paese. Tempra di stampo antico insomma, di quelle che vanno sempre più scarseggiando nei tempi presenti.

GUSTAVO FRIZZONI.

[1] Vedasi in proposito quanto sta esposto nel Catalogo più recente della R. Pinacoteca, compilato dal conte Francesco Malaguzzi Valeri.

ASPETTI DELLA GUERRA.

IN una delle passate sere nebbiose in cui la valle padana s'allargava d'una densa foschìa, sulla quale le città con i lumi oscurati nereggiavano come navi coi fuochi spenti ad un ancoraggio misterioso, il volto della Guerra m'è balenato, traverso la sua modernissima maschera ferigna, fra un antico domo grigio di marmi e un rosso palazzo del popolo, fra un battistero millenario e un palazzetto di trapassate magistrature.

Ed è stato come se una immagine balzata dal fango e dai grumi della mischia si fosse a un tratto affacciata a una vetusta cornice velata dai secoli, in un tranquillo recesso d'arte e di meditazione.

La inattesa apparizione violenta e fremente in mezzo alla grave pace e all'armoniosa bellezza dei vestigi d'epoche ormai sommerse nelle lontananze del passato, componeva un singolar contrasto con l'arcaico ambiente, rivelando uno degli aspetti strani di questa guerra che non ha solo sconvolto tutte le linee della Vita, ma ha pur destato echi in tutte le arche della Morte.

Il silenzio di quell'adunazione d'antiche costruzioni nel raccoglimento del crepuscolo che già ombrava la bella piazza, limitata da marmi e da terrecotte, era stato improvvisamente turbato da una invasione di meccanici e di veicoli di guerra.

Una colonna di autocarri britannici si accingeva a passar la notte nella monumentale piazza, che è come il cuore prezioso della piccola città lombarda.

Le macchine fragorose manovravano innanzi alla facciata quattrocentesca, presso alla soglia dell'attonita Casa del Dio dei latini. Su, verso la marmorea teoria di Martiri e di angeletti coronanti le loggie, verso la Vergine e i Patriarchi glorianti sul pronao, salivano sentori di carburanti e di lubrificanti e buffi di acre fumo.

Nell'interno del gran tempio le profonde vi-

Nello sfondo d'una via, l'estremo rossore del tramonto....

brazioni dei motori si ripercotevano per le silenti navate fra cui, come sotto a un soffio di procella, s'inclinavano le votive fiammelle e le trepide anime oranti nell'ombra odorosa d'incenso.

E quel rombo insolito, che si frangeva contro le istoriate volte cinquecentesche, sembrava il fremito della tempesta ruggente nelle canne d'un organo mostruoso: l'organo della Guerra dalle mille voci frenetiche. Anche sembrava che quell'onda fragorosa, oltrepassata la soglia del mistico asilo, recasse ai piedi delle dolci Madonne e dei miti Crocifissi l'anelito della immane tragedia che spasma sui campi della pugna.

Poi lo strepito dei motori si placò. Le macchine tacquero. I modernissimi carri di battaglia s'erano raggruppati ordinatamente nel mezzo dell'antica cerchia.

Cessato l'alenare della corsa veloce tra il fango, le poderose macchine ora riposavano vicine, raccolte, silenziose — mandra di possenti HP. — nella sera vaporosa di grigio e di viola.

La gran torre rossa del XIII secolo vigilava come una gigantesca sentinella, su, oltre la foschìa.

Ombre affaccendate si movevano fra il gruppo dei carri di guerra.

Qualche lanterna oscillante; qualche bagliore

· I modernissimi carri di guerra s'eran raggruppati ai piedi del grigio Duomo.... ··

metallico; qualche profilo caratteristico contro un chiaror contenuto sotto alla volta dei copertoni; degli ordini e dei richiami esotici...

Ai piedi del Battistero del mille, vicino ai marmorei leoni sorreggenti il pronao secentesco, una bianca fiamma acetilenica illuminava le cucine da campo che grillettavano mandando fumo e faville sotto alla fantastica cappa della bruma.

Era il bivacco fumoso improvvisato in un solenne contorno monumentale. Il rancio britanno del 1918 ribollente su un'antica piazza lombarda, nella più straordinaria delle cucine, gioiellata di frammenti romani e bizantini!

Le cose del passato sembravano assistere con stupore all'impreveduto spettacolo, pareva ascoltassero meravigliate il suono inconsueto dell'ignoto linguaggio di quelli uomini *khaki*, giunti d'oltre monte su macchine rombanti e fangose, quasi sospinti dal turbine della guerra verso la loro meta di fuoco.

Quali impensati ravvicinamenti operava, così, la Guerra in quell'angolo di città morta! E che strane mescolanze di medievalismo e di modernità, di religioso e di guerresco, di defunti ideali e di nascenti fedi, di antiche forze polverizzatesi nei secoli e di novissime possanze scagliate verso il domani!

I contrasti m'avvincevano con la loro suggestione penetrante, mi evocavano nello spirito uno stelleggiare d'immagini e di pensieri e di sogni ondeggianti fra le prode dell'epoche remote e le odierne fronti di battaglia.

Il più lontano passato si animava prodigiosamente accanto al più vibrante ed esagitato presente.

E dinnanzi a quegli aspetti di grandiosa bellezza antica e a quelle tozze forme di modernissimi mezzi bellici, fra le opere degli uomini di un mondo passato e le macchine dei foggiatori d'una nuova età, l'evo antichissimo mi apparve congiunto, con fremente anello, all'evo che albeggia fra le rosse cortine del sangue onde irrora le sue trincee la Civiltà insorta contro la mazza del Barbaro.

*
* *

L'ombra s'era infoltita nei carri.

S'accendevano nella nebula bassa, intorno, i radi globi elettrici color dell'ametista.

Nello sfondo d'una via, dietro il profilo degli edifici nereggianti, l'alito della bruma saliente dalle campagne e dall'acque, velava l'estremo rossore del tramonto sul cielo di cenere.

ETTORE MONDINI.

La gran torre vigilava oltre la foschìa....

CRONACHETTA ARTISTICA.

UNA GRANDE MOSTRA NAZIONALE DI BIANCO E NERO IN ROMA A BENEFICIO DELLA CROCE ROSSA [1].

Fin da quando la Croce Rossa Italiana organizzò lo scorso anno, nel sontuoso palazzo dei Colonna, la Mostra dei disegni di guerra degli artisti francesi, apparve possibile ripetere la prova con artisti nostri.

La Francia, così viva di ingegni, così agitata dai problemi della tecnica e della luce, aveva mandato alla Mostra di Roma le opere dei suoi artisti migliori: v' erano i rappresentanti della tradizione, la piccola schiera dei maestri moderni del disegno, e v'era pure la legione varia e tumultuosa degli impressionisti. Non mancavano i declamatori ufficiali e i corretti illustratori di riviste e di giornali. La Mostra, così completa, parve ed era una rivelazione per noi. Di Rops non restava che il tormento vivo nel segno di Forain, e la freschezza espressiva pareva annidarsi solamente nella profonda commozione delle opere di Poulbot. Il resto sentiva di scolastico o di contorto, di incomprensibile o di teatrale.

Il disegno, questa semplice e incisiva arte pura, questa rapida e sintetica espressione delle arti figurative, pareva tremar della sua nudità, e si sforzava a vincere con un gesticolare istrionico la sincera forma della verità. E così il poema mirabile di Verdun, la grandiosa e taciturna insurrezione dell' anima francese contro

[1] Pubblichiamo questo articolo in ritardo, ma sempre opportuno per informare i lettori dell'*Emporium* delle più importanti manifestazioni artistiche in questo difficoltoso periodo.

(*N. d. D.*).

UMBERTO PRINCIPE: MERCATO DI NOTTE.

l'invasore, l'odio e l'amore, il sacrificio e la fede, le fiamme del Belgio e gli eroici attori della grande tragedia nazionale, tutto appariva preparato come per una manifestazione commemorativa, o balzava deformato dal travaglio della costruzione.

Da Rodin alla scuola impressionistica moderna, la Francia ha perduto il suo tratto elegante e sincero. E nel disegno del nudo volge poi all'accademia.

Queste considerazioni ci facevano pensare: cosa sarà del disegno in Italia? cosa sarà di questa poderosa arte costruttiva che da noi ebbe una così larga, continuativa e magnifica affermazione?

E si pensò allora ad una esposizione di Bianco e Nero, una esposizione che fosse qualche cosa di più della piccola mostra regionale, o della saletta di riempitivo accodata alle solite annuali o biennali di Venezia o di Roma, di Milano o di Firenze, di Napoli o di Palermo.

Trovare tante opere degne da riempire le sale d'una esposizione nazionale, non era cosa facile. Ma la prova fu tentata. La Croce Rossa — con la sua luminosa fede accesa per tutte le bellezze e tutte le passioni — si rivolse ad un gruppo di artisti incaricandoli di organizzare la Mostra di Bianco e Nero. E compieva molte opere di bene: apriva all'arte del disegno una larga via, portava aiuto a quegli artisti provati dai disagi del conflitto, raccoglieva artisti delle due società romane della *Secessione* e degli *Amatori e Cultori* ad un lavoro comune così alto e promettente.

EDOARDO DEL NERI: RITRATTO DI VECCHIA.

L'on. Giovanni Ciraolo, una delle menti direttive più salde e operose della Croce Rossa,

FERDINANDO STRACUZZI: PAN.
(Acquistato dal Ministero della P. I. per la Galleria Corsini).

era chiamato a presiedere il piccolo comitato organizzatore formato dallo scultore Nicolini e dai pittori Siviero, Gaudenzi, Grassi e Lionne.

La Mostra di Bianco e Nero, organizzata rapidamente ma con signorilità impareggiabile, veniva inaugurata nei primi giorni dello scorso dicembre, solennemente, dal Luogotenente del Re.

In quattro grandi sale e altre piccole salette si raccolsero le quattrocento opere accettate. Il Comitato organizzatore nella disposizione delle opere tenne conto delle ragioni estetiche della decorazione, e seppe ambientare lavori così diversi dando valore ad un principio affatto trascurato nella Mostra Francese e abitualmente non considerato nelle esposizioni: quello che è vitalità nell'armonia mossa dei gruppi.

Le quattro grandi sale furono decorate con sobrietà dai pittori Siviero, Gaudenzi, Grassi e Lionne. La varietà di queste decorazioni anzi che turbare la linea elegante della Mostra, le conferirono una grazia moderna che — tolti certi motivi di secessione che ricordano Vienna — potrebbe servire da modello alle future esposizioni per una più sincera, più colorita, più italiana acconciatura.

Merita considerazione questa non lieve fatica degli organizzatori, che mette in rilievo come sia stata curata in ogni particolare la bella Mostra, come si sia voluto dare ad essa un carattere d'innovazione. Il vecchio museo a ripetizione, la monotona raccolta di tele e di cartoni, di bronzi e di marmi, tutta la uguale teoria di opere schierate per filze di sale: il concetto informatore delle vecchie esposizioni è stato dimenticato, capovolto. E non v'è neppure, in questo ritorno alla vita, al movimento, la elegantissima sancita sua volontà degli epigoni della Secessione austriaca. Le pareti uniformi e cariche, come le azalee e gli scacchetti klimtiani sono spariti: irrompe a rinfrescare l'aria il vento di primavera, un poco di sincerità personale che senza cercare in prestito la sensibilità a Matisse o il paziente ricamo alla fantasia di Crane, dice una parola italiana, non nuova ma bella, che informa ancora la nostra arte.

Alla decorazione, come ho detto, è legata la disposizione delle opere.

Qualcuno ha scritto che alla Mostra non v'era tutto bianco e nero. E questo fu bene. Una grande mostra di bianco e nero non potrebbe non ingenerare un senso di stanchezza e di monotonia. Ma bisogna dire, ad onore degli organizzatori, che nel complesso la Mostra non ha perduto il suo carattere.

Non fermiamoci alle parole. Si è inteso per bianco e nero, in tutte le esposizioni, l'éspressione grafica priva di colorazione varia e viva. L'acquaforte (che pure non ha toni esclusivi di bianco e nero) vi è stata ammessa, come la xilografia anche se colorata come spesso la tratta il De Carolis.

La negazione del bianco e nero (come lo vuole l' uso della convenzione) è rappresentata dalla policromia. Accettiamo dunque l'errata espressione, come per consuetudine chiamiamo *ferri* gli stromenti d'un chirurgo anche se sono d'argento o di altro metallo.

La Mostra di Roma, per queste ragioni, non ha perduto il suo carattere. E ha saputo vincere, pur tenendo principalmente alla grande prevalenza del disegno, difficoltà di ordine estetico rilevanti. La nobiltà di molte opere ha dato alla Mostra poi un senso di bellezza armoniosa.

Una visita rapida per le sale ci permette di ritenere il molto di buono. La saletta d'ingresso non ha la forza del richiamo. I due grandi progetti del Brasini (oh, quanti segni di nuvole presso la realtà della grande Roma papale!) ci fanno pensare a certe brutte stampe del 700. L' architetto segna in due quadri il prolungamento del portico berniniano. C' è intenzione, in questo altro attentato dei poveri eredi del barocchiano. Per fortuna la carta non è il bel travertino che s'irraggia del sole di Roma.

In questa prima sala, v' è qualche sintetica, molto sintetica concezione del Prampolini (l'eterno burlone!), piccoli disegni dell'Alfano che non sono privi di forza, una sentimentale cartolina ingrandita di Vincenzo Jerace, e altre cose.

Da questa specie di limbo, per la interminabile gradinata montiamo all'empireo. E la prima grande sala ci mostra subito artisti di gran nome e opere di alto valore. Ma val meglio parlare delle opere degli espositori senza seguire la numerazione delle pareti.

Un po' tutti gli artisti noti in Italia sono in questa Mostra: Previati, De Carolis, Mariani, Siviero, Grubicy, Gemito, Nicolini, Gaudenzi, Nomellini, Noci, Grassi, Lionne, Chini, Cifariello, Cataldi. E vi sono giovani che si affermano potentemente accanto ai vecchi maestri.

Gaetano Previati manda tre disegni non nuovi e non dei migliori. Ma v'è sempre tanta dignità e tanta personalità in questo botticelliano sperduto fra l'idealismo puro segantiniano e il sentimento geometrico della decorazione moderna!

Galileo Chini ha invece perduto il suo gusto, è disceso dai fasti dell'armonia ai lamenti del-

FERDINANDO STRACUZZI: ARETUSA.
(Acquistato dal Municipio di Roma).

l'epinicio. Il suo temperamento, che vibrava schietto in ogni segno, in questo quadrone delle *Vedove* si accoscia. Su tanto spazio la teoria delle donne a lutto sembra mostrare sotto il processo d'una lente d'ingrandimento tutta la deformità dei suoi pori. Non vi è misura, non vi è compostezza, non vi è nemmeno diligenza costruttiva in questa composizione. Degno vicino gli è Filippo Cifariello con certi disegni che sembrano il prodotto d'un giovinetto in vacanza.

Ma in questa piccola sala de' decaduti, dove anche una scultura del povero Biondi non dice una parola di vera arte, accanto a certi minuti disegni del *Gandolin*, Antonio Carbonati espone tre acqueforti della sua *Roma Moderna*. Antonio Carbonati è un entusiasta, è un artista. Egli tratta l'acquaforte con coscienza, la sua tecnica è viva se non perfetta, il suo sentimento veramente profondo fa pensare alla sua esuberanza. Anche i suoi disegni hanno qualità non comuni di verità e di vita.

GIOVANNI NICOLINI: ADOLESCENTE.

Al Carbonati si devono avvicinare un giovane acquafortista, il Prencipe, e il Grubicy de Dragon che espone in questa Mostra cinque opere accurate, nobilmente sentite ed eseguite. Umberto Prencipe non è un puro acquafortista nei lavori raccolti in questa esposizione. Ma la sua arte è veramente originale e grande. Un senso

ampio delle cose, una diligenza signorile nella tecnica, un gesto equilibratissimo, e sopra tutto una potenza di toni mettono la sua arte fra quella dei maestri del genere. Cosa importa se facendo l' acquaforte, per sensibilità pittorica, egli non usi i soli mezzi tecnici dell' acquafortista? La sua opera risulta armoniosa, ha sensazioni che colpiscono: questo basta per rendere grande l'arte sua.

Non posso parlar di tutti: mi rincrescerebbe ripetere il catalogo. Noti artisti come Noci, De Carolis, Cressini, Nomellini non possono smentirsi; hanno qualità di maestri anche fra i segni poco felici. Vincenzo Gemito manda quattro buone teste, disegnate con quella sua larghezza non sempre piacevole e di gusto. Forti i disegni di tre artisti morti: il Raggio, il Coleman, il Biondi. Il Biondi ha una bella e serena *Deposizione*. Vittorio Grassi ha un *Notturno* disegnato con larghezza. E' un' opera piena di un senso alto di poesia. Il decoratore immaginoso e signorile, traspare in questa bella opera. Anche le sue *Vele Adriatiche* sono disegnate con quella sicurezza e nobiltà che formano la caratteristica del suo temperamento artistico.

La xilografia è rappresentata nobilmente da un maestro, il De Carolis, e da un giovane di grandissimo valore, Edoardo Del Neri. L'arte di Edoardo Del Neri è viva e forte, corretta. La sua tecnica non conosce lenocinio, la sua sensibilità è moderna. Tutta la sua produzione ha una impronta di personalità già sicura.

La schiera folle, quella dei futuristi, raccolta in una saletta di passaggio, fronteggiata da una classica testina di *Narciso* (contrasto delle due età), è forte di nove opere di tre artisti: il Balla, il Prampolini, il Riccardi. Il Balla tortura figure geometriche con una fissità da paranoico. I suoi *smalti* non differiscono dai *veli*, altro che pel colore. Il Prampolini è più originale: la sua produzione incomprensibile sembra una beffa. Il Riccardi è un indeciso. Sta fra il Balla e i modernissimi francesi. Dinanzi a un suo *Autunno*, dove v'è una confusione di tinte e di cose indefinite, un visitatore ha commentato: « Perchè non chiamarlo l'Autunno in Russia? ».

E così la sfida ironica della forza dinamica e del sintetismo, si spezza contro le punte delle sue stesse armi che il pubblico, tradizionalista costante, ha raccolte nel sorriso più lieto.

ENRICO QUATTROCIOCCHI: L'ABISSO.

E rientriamo nel passato, passando attraverso la chiara saletta che ospita i deliziosi bronzi di Vincenzo Bentivegna, e i possenti disegni del Nicolini. Più oltre v'è Anna Maria Cippico, con i suoi cuscini, modelli di buon gusto e d'eleganza e con i suoi disegni che sono opera di una italianissima educata alla scuola del più grande decoratore moderno: Gustavo Klimt. La Cippico ha una sensibilità delicatissima. I suoi cuscini sono perfetti per fattura, per armonia di colori, per senso decorativo.

Un passo ancora e ci ritroviamo nel nostro mondo. L'anima italiana, calda, sincera, umana, è in questi tre artisti: Stracuzzi, Nicolini, Quattrociocchi.

Ferdinando Stracuzzi, in questa Mostra di Roma, si presenta con tre opere larghe di concezione e di fattura. Lo Stracuzzi è principalmente un cerebrale. Egli sa formare un quadro, vede al di là della figura e del paesaggio: la sua arte è formata di verità e di sogno, di letteratura e di vita. La sua opera è per questo diversa e lontana da quella della maggior parte dei nostri pittori moderni.

Per la legge dei contrasti palese nella vita, gli è vicino un maestro della forma pura, un

CARLO SIVIERO: RITRATTO DELLA SIGNORINA IRENE.
(Acquistato dal Ministero della P. I. per la Galleria Nazionale d'Arte moderna).

costruttore eccezionale, lo scultore moderno della sanità e della forza: Giovanni Nicolini. In questa Mostra il Nicolini ha due *Satiri*, oltre la bellissima *Adolescente* e la fine figurina del *Minuetto*. Ma in tutta questa larga scultura c'è il trociocchi. Enrico Quattrociocchi è un animalista eccezionale. Alla graziosa impressione di Bugatti, alla nervosa bellezza di Fremiet, egli aggiunge una singolare umanità. Il sentimento è comunicato ai suoi animali: egli vede negli

CARLO SIVIERO: STUDIO.
(Acquistato dal Municipio di Roma).

senso della virilità, della gioia sincera. Non mi fermo a parlare di questo maestro: la sua opera è nota.

Mi indugerò invece presso un artista che lavora da anni e pure non ha ancora toccato la fortuna che merita: io parlo dello scultore Quatesseri inferiori le nostre passioni, egli accoglie un principio nuovo di psicologia nelle bestie. Il *Capro* e la *Capretta*, l'uno forte e ebbro delle sue voluttà virili, l'altra dolce nella sua femminilità, sono potenti impressioni di uno studio profondo e di una cosciente penetrazione. E

quel suo cavallo su *L'abisso*! Ma l' opera del Quattrociocchi è appena visibile nella Mostra. Questo artista originale e possente, ha tutta una nobile produzione che aspetta la sua giusta valutazione.

L'opera di Fremiet monumentale è altra cosa. Ma la parte originale del famoso animalista francese, ritrova nella produzione del Quattrociocchi la sua continuazione più completa se non più bella.

grande. Ma da questa tempesta del sottomare non emerge nulla. V' è nella sua opera serena alla superficie il fremito che ad un occhio acuto svela il lavorio ascoso.

Carlo Siviero è un delizioso tormentato. La sua aristocratica forma non è la sua vita: la sua arte giunge ad essere semplice e chiara attraverso il lavoro acuto e faticoso di selezione. Io penso, guardando alla sua opera, alla sintesi di Aubrey Beardsley. Solamente il disegnatore inglese giunge all'espressione con una bellezza di decoratore, mentre Carlo Siviero vi si afferma con un senso di armonia.

GIUSEPPE GRAZIOSI: PIAZZA DELLE ERBE A MODENA (LITOGRAFIA).

Non posso chiudere queste note senza ricordare quello che è stato l'anima della Mostra, il paziente ordinatore, il geniale ideatore, così vivo ad ogni nobile espressione di bellezza che dall'arte prende origine ed all'arte mira. Carlo Siviero, il più fervente organizzatore della Mostra di Bianco e Nero, vi ha impresso i segni della sua genialità e della sua aristocrazia.

Le sue opere esposte mostrano il carattere della sua personalità. Attraverso le sue stampe olandesi noi ritroviamo fra bruma e calma la sua commossa sensibilità impressionistica, la sua intima e profonda espressione di tormento estetico. Il travaglio interiore di questo artista è

Le due figure di Carlo Siviero, alla Mostra di Bianco e Nero, non sono tutta la sua arte, ma della sua arte contengono gli elementi essenziali: chiarezza, sintesi, equilibrio. Il *Ritratto* è meno espressivo se pure più elegante e vivo della mirabile figura di *Bimba* che raccoglie in una linea pura una gioia di armonia, una composta vitalità, una profonda coscienza del carattere che colpisce.

Carlo Siviero, figlio d'una tradizione che ha radici in un secolo e in un paese, osservatore

di correttezza e di finezza, ha nel suo temperamento una possente forza: la coscienza. Egli è un creatore e un indagatore, ama la bella forma in relazione con la profonda anima. La sua opera, pure così frammentaria e dispersa, è per sue virtù stesse viva e completa.

A questa Mostra di Bianco e Nero egli ha portato una parola sincera e italiana. E la Mostra Nazionale come era, si aspettava molte di queste affermazioni. Sincerità oggi vuol dire liberazione, indipendenza. Specialmente in quest' arte nostra del disegno s' impone questa risurrezione dal sepolcro policromo che fiorì la primavera di Olbrick e di Otto Wagner col seme dei nostri anni lontani, chiedendo in prestito colori e motivi dagli alberelli del Gian Bellino come dai marmorari romani, dal Botticelli come dalle pietre della cappella dei Colleoni.

I cartoni dei nostri costruttori di bellezza, anche a dispetto del rancido fogliame di Cezanne e di ogni altra depravazione del sentimento, sono ancora la viva espressione a cui gli uomini dei tempi domanderanno fremiti e sensazioni superiori.

La Mostra di oggi ha dischiuso il cancello del nostro bel giardino: non permetta il nostro sentimento che lo rinchiuda il vento che porta nella sua chioma discinta le pietre di Bisanzio e il pulviscolo ardente del deserto in convulsione. Nè secessione nè impressionismo: ma arte sincera, arte nostra, di quella che non domanda per essere espressa trucchi e deformazioni. Anche nel cerchio della famiglia v'è l'umanità, anche nell'arte nazionale v'è la bellezza universale.

Guido Guida.

ARTISTI CHE SCOMPAIONO: ENRIQUE SERRA.

L' arte ispano-moresca di Mariano Fortuny, che trovò nella calma contemplazione del pittore partenopeo un asilo pieno di colori e di luci, così pronto a riceverla nei momenti più critici dell' abbandono e della melanconia, si perpetuava attraverso l'esuberanza calda e meditativa del giovane spagnuolo, arrivato dalla nativa Barcellona nel 1877 per aprire alle falde del Vesuvio, e più tardi nella Roma classica, la propria sensività, assimilatrice dei tramonti, delle lagune e dei *butteri* della campagna romana. In questo modo Enrique Serra — dopo aver esposto nella nativa Barcellona *La Paz de España* — si preparava a far rivivere, in una attività molteplice e ininterrotta, quello che era stato, che era e doveva essere, della delicata e sfumata pittura spagnuola. Il ricordo del Fortuny, forse eccessivamente pronunziato in alcuni artisti napoletani, trovava nell'opera del Serra non un ricalco, ma una opposta rispondenza di caratteri, di colori, di ambienti e di figure. La Spagna — tranne che per il *Grande Inquisitore* e qualche altro lavoro — riviveva nei quadri del Serra sotto la veste di una pittura spiccatamente e regionalmente nostra. Egli aveva fusi, con una precisione ammirevole, la tradizione spagnuola del mezzogiorno d' Italia e il suo presente con la vecchia anima della Spagna spiritualista e feudale.

Nel contrasto — a prima vista stridente — si

ENRIQUE SERRA.

amalgamavano i tipi più singolari di due popoli divisi dalle vicende politiche, ma radicalmente uniti dalle affinità che non si distruggono. La ragione per cui gli insigni pittori napoletani, dal Ricciardi al Migliaro, dal Volpe al Casciaro, offrirono, con una espansione commovente, la più affettuosa ospitalità ai loro amici e colleghi di Spagna, Ignacio Zuloaga ed Hermen Anglada y Camarasa, fu unicamente quella di poter risentire più da vicino il medesimo istinto che generò la loro arte e del quale furono privati per un ignoto mutamento della vita e degli impulsi dell'anima.

Nelle varie fasi produttive della grande opera del Serra è afferrato in tutto, nella perfezione

realistica delle cose e degli esseri, nell'ideazione simbolica, nell'accademia, ciò che gli artisti nostri lasciarono per via. Questo patrimonio abbandonato fu raccolto prima del suo disfacimento dal pittore spagnuolo e rialzato nella sua stessa impronta italiana, senza nulla mutargli, nel fondo, delle evidenze più caratteristiche. Mariano Fortuny, seguito e compreso fino a un certo punto, veniva un bel giorno dimenticato, disperso, per consiglio di alcuni critici che smaniavano di veder ristabilita la scuola prettamente italiana. Nessuno di costoro ebbe mai l'acutezza di ritrovare nelle *luciane* dallo scialletto rosso e nelle finestre delle casette bianche, affacciate su Mergellina, una piccola Barcellona. Se ci fossimo accorti di portare nelle vene e nel sangue, in tutte le complesse e nascoste manifestazioni del nostro temperamento pittorico, uno di questi angoli della città partenopea, non avremmo stupidamente consigliato all'artista di distrarre la mano, nascondendogli quel vero modo di conoscersi, mediante il contatto frequente e immediato con la sua casa.

ENRIQUE SERRA: DUE FRATI.

Ogni pittore si sarebbe ritrovato, fissandosi

ENRIQUE SERRA: MATRIMONIO A VENEZIA.

ENRIQUE SERRA: IL GRANDE INQUISITORE.

stabilmente in quella ragione d'essere, che induce a perseverare e produrre. Si ritrovò il Serra, allorchè seppe misurarsi ed acquistare una personalità singolare di maestro nel quadro storico, simbolico, di genere e, più tardi, nel paesaggio. Nel 1883, nominato membro dell'*Arcadia* per la sua *Vergine di Monserrato* — dipinto acquistato dal Pontefice per la sua collezione privata — e membro dell'Accademia di S. Luca, Roma esercitò su di lui un tale potere, da avvincerlo in breve tempo, facendogli abbandonare i soggetti soffusi di drammaticità e di poesia, come la *Pena del ceppo,* l'*Odalisca morta,* il *Bottino di guerra,* il romanticismo e l'ironia apparsi nel *Sacrestano,* nei *Frati mendicanti,* nell'*Articolo di fondo,* e la grazia sentimentale espressa nella *Benedizione delle Lagune* e nella *Madonna dei naufraghi.* Egli entrava poco a poco — profondo e vigoroso — con l'*Albero Sacro* nel soggetto paesistico. La spina dorsale della sua potenza d'artista si rafforzava e prendeva nome da quest'opera che doveva — poco tempo dopo — ingigantire il suo nome e fermare la sua osservazione.

Uno dei nostri maggiori critici d'arte, Gian Bistolfi, scriveva a questo proposito sulla *Tribuna*: « Si può dire esser questa la tela che inizia tutta la grande produzione di Enrique Serra su base di ispirazione di paesaggio; produzione che, come dicemmo, ha caratterizzato il periodo conclusivo dell'arte di questo originale pittore ».

La campagna romana ebbe un conoscitore minuzioso nello spagnuolo, desideroso di trovare una qualche fantasia di colore, una stranezza di tramonto, che lo avessero soddisfatto. Poichè c'è dentro al paesaggio del Serra quel gran soffio di poesia che apre i polmoni e fa respirare coloro che s'affacciano di rado attraverso le sconfinate bellezze emozionanti di uno stagno silenzioso. La sua penetrazione individua nel paesaggio romano, nei suoi misteri di cielo e di colore, i singoli stati d'animo con i quali abbracciamo spesso la rispondenza di una foglia mossa o caduta, di un lieve increspare dell'acqua, di un raggio di sole illuminante un ciuffo di alberi vetusti. Per questo, al sogno e ai misteri di Maeterlinck, alla sua sapiente suggestione, arma potente e terribile, l'opera ultima e riassuntiva di Enrique Serra è come intimamente legata da una medesima concezione dell'occulto e dell'infinito, dai quali lo spirito espressivo del sommo pittore scomparso ha ricavato la parola che — meglio di ogni altra — ci dice la vita.

ENRIQUE SERRA: LO STAGNO.

FRANCESCO GERACI.

IN BIBLIOTECA.

Per onorare Paolo Boselli — *Album* — Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo. — Gli ammiratori ed amici dell'on. Paolo Boselli, — le cui benemerenze nel campo dell' istruzione superiore, non sono certo inferiori a quelle, che tutti gli riconoscono come uomo di Stato, — testimoni della diuturna, costante, sapiente opera consacrata dall' illustre vegliardo al R. Politecnico di Torino, vollero mesi sono a lui porre nella sede di quell'Istituto un busto di bronzo, opera riuscitissima dello scultore Alloati.

Delle onoranze tributate in quell'occasione a Paolo Boselli — delle quali anima e promotore fu il comm. ing. Edoardo Baravalle di Torino — rimane un'eco gentile nell'Album-ricordo, pubblicato dall' Istituto Italiano d'Arti Grafiche, con la riproduzione del busto inaugurato e della artistica pergamena offerta al festeggiato.

Serbia Eroica — *Impressioni pittoriche della ritirata dei Serbi sull'Adriatico, del tenente Aldo Carpi — Scritti di Leonardo Bistolfi e Paolo Giordani.* 48 tavole, in 4° grande, su carta speciale di Fabriano, legatura alla bodoniana con impressioni in oro — Milano, Alfieri e Lacroix.

Luigi Avigliano — *Il giuoco della Dama all' Italiana* — Milano, Hoepli. — Dall'esame obbiettivo e dal raffronto critico delle più corrette ed accreditate consuetudini che si praticano nelle varie regioni d'Italia, l'A. ha ricavato la costituzione del giuoco, così come è qui presentato, e il completo corpo di leggi con cui ne è disciplinato l'andamento.

L. De Mauri (Ernesto Sarasino) — *L'amatore di miniature su avorio* — Milano, Hoepli. — Il volume comprende gli studi e le ricerche fatte a tutt'oggi dal-

G. ALLOATI: BUSTO A PAOLO BOSELLI NEL R. POLITECNICO DI TORINO.

l'autore e da altri sull'argomento; è ricco di materia, ordinato in modo pratico per le pronte ricerche, dotato di un buon indice analitico.

I. GARELLI — *Pace sovrana* — Torino, Bocca. — « Visione complessiva, integrale del problema della pace così tormentoso oggi, la soluzione assisa su basi naturali, la concatenazione del ragionamento è ciò che vi ha di più caratteristico » in questo lavoro, — così dice il dottor Alessandro Caudonio nella sua prefazione.

PASQUALE VILLARI — *L'Italia e la civiltà.* Pagine scelte e ordinate da G. BONACCI — Roma, Libreria editrice Angelo Signorelli, 2ª edizione. — Questo volume villariano, che vide la luce lo scorso ottobre ed è già alla sua seconda edizione, fu salutato come il breviario di ogni italiano e all'estero fu segnalato agli amici d'Italia sparsi in tutto il mondo in lusinghieri articoli di giornali dell'autorità del *Times* di Londra.

FILIPPO PRATO — *Occimiano nei tempi di mezzo (I marchesi, gli statuti)*: appunti — Alessandria, Stab. tipo-lit. Succ. Gazzotti e C., 1918.

GIOVANNI GUZZARDI — *Il sangue!* — Catania, Vincenzo Giannotta, 1918. — Cinque poemetti: *Venezia, il Ritorno di Dante, la Natura all'Umanità, Cosa è il Mondo? Amore e Morte,* nei quali l'autore, movendo dalla visione della guerra, canta l'odio contro il nemico, l'amor della Patria, il dolore dell'umanità gemente, la vendetta....

. . . . Oh vermiglio sangue,
Sacro italiano sangue,
Alla Patria diletta
Fa propizi i destini onde si compia
La fatale vendetta.

In tutti questi canti l'autore si rivela ingegno colto e di squisito sentimento d'arte e di patriottismo.

ANDREA GUSTARELLI — *Espressione ed Arte.* Manuale di Estetica e Letteratura per uso delle Scuole medie di 2º grado — Milano, Luigi Trevisini, 1918.

GIULIO FRANCESCHI — *Giuochi sportivi* — Milano, Hoepli, 1918. — [Calcio (foot-ball). Water-polo. Pallone. Palloncino. Tamburello. Tennis. Hockey. Trucco. Pilotta. Sfratto. Golf. Kricket e Vigoro. Biliardo. Boccie.]

ANNIBALE GRASSELLI BARNI (Febo) — *Un automobilista in guerra.* In 8º, di 350 pagine, con 174 incisioni — Milano, Fratelli Treves. — Libro scritto con vivacità d'artista e con ardore di patriota, sul quale irradia una pura luce d'italianità dal principio alla fine. Visioni di battaglie, pitture di paesaggi, spunti comici, profili di soldati lo rendono interessante e pittoresco.

A. LUZIO — *La Massoneria sotto il Regno Italico e la Restaurazione austriaca* — Milano, Cogliati.

ANTONIO FRADELETTO — *I martiri nostri* — Milano, Fratelli Treves.

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

E. PELLINI: BASSORILIEVO NELLA CAPPELLA MERLI-MAGGI.
(CIMITERO MONUMENTALE DI MILANO).

(Fot. Varischi e Artico).

EMPORIUM

VOL. XLVII. GIUGNO 1918 N. 282

ARTISTI CONTEMPORANEI: EUGENIO PELLINI.

DUE liete, colme, sorridenti nidiate di bimbi: la casa e lo studio di Eugenio Pellini....

In casa i piccoli figli dello scultore vi accolgono colla sorridente affettuosità ospitale, ch'essi debbono, con un senso profondo di bontà, avere attinto ad una educazione ispirata a schietti sensi di simpatia sociale; nello studio ripetono il saluto in cento varie mossettine infantili, moltiplicati nel bronzo, nel marmo e nel gesso dall'arte e dall'affetto paterno.

Dolcissimo, mevaviglioso tema per un artista quello dell'infanzia! E antico quanto l'arte, quanto la vita! Da tempi assai remoti gli artefici raffinati e sensitivi seppero scoprire nel bimbo il motivo ideale delle loro ispirazioni. Se gli egizi predilessero — nelle loro fantasie decorative — le foglie, i frutti e soprattutto gli animali, glorificandoli in tutte le strane contorsioni — il genio ellenico, più acuto e arguto notomizzatore della vita, seppe, primo, trovare nella gioia infantile una fonte inesauribile di gaiezza e di bellezza.

E celebrò nell'età dei sorrisi, della balbuzie e dell'innocenza lo stesso Bacco, il dio delle libazioni sacre e profane, rappresentò Morfeo, il placido Iddio del sonno, in un paffuto ragazzotto profondamente addormentato, esaltò l'Amore nell'infanzia alata ed armata di Cupido. Persino l'odiato e venerato « Dio dell'or, del mondo signor », persino Pluto venne effigiato vezzeggiante in grembo alla mamma; ed Ercole, il dio della forza, venne raffigurato nella culla in atto di strozzare due serpenti con precoce affermazione dei suoi muscoli formidabili.

E poi dicono che siano terribili solo i bambini dell'epoca nostra!

Sugli esempi greci l'arte romana indugiò per molto tempo a modellare i gemelli Romolo e Remo penduli dalle mammelle della lupa, mentre nelle pitture pompeiane il bimbo assurgeva ad elemento squisito di decorazione danzando in cerchi giocondi, umiliandosi a compiere con comica gravità i più diversi mestieri.

E. PELLINI: CASSANDRA.

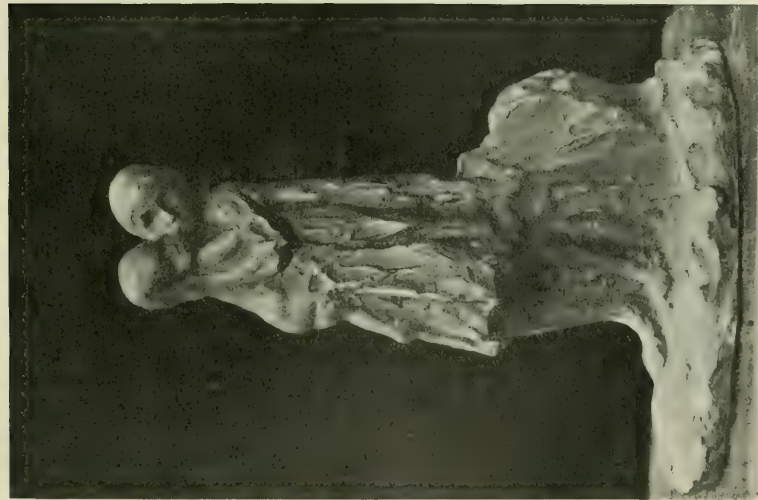
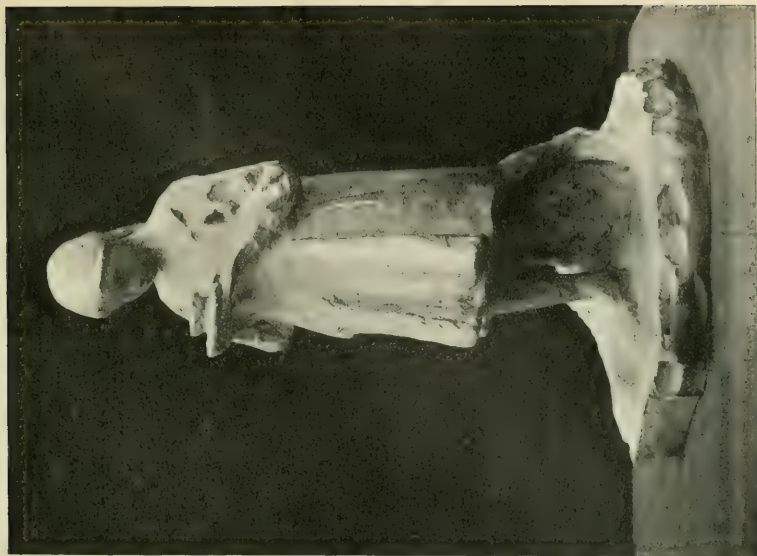
(Fot. Emmm).

Sopraggiunse il Cristianesimo a fecondare una nuova e più complessa arte dell' infanzia elevando il bimbo a divinità ed offrendo alla vena degli artisti il fanciullo Mosè salvato dalle acque del Nilo, il mansueto accarezzato Beniamino, Giuseppe venduto dai fratelli ed insidiato nella sua ingenuità dall' intraprendente moglie del rassegnato Putifarre, il lungichiomato biondissimo S. Giovannino e finalmente Gesù, eretto a prototipo della bellezza infantile. Senza contare la falange infinita degli angioletti e cherubini davanti alla cui transumana vaghezza ogni artista del pennello e dello scalpello ben doveva ripetere il desiderio del Divino Maestro: « Sinite parvuli venire ad me! ».

Il biblico episodio della strage degli innocenti fornì abbondante materia d'arte ai nostri pittori del rinascimento ed è gloria di Giotto l'avere umanizzata l' infanzia di Cristo rimasta un semplice simbolo nei *primitivi*. E Masaccio, i due Lippi, Donatello, quasi tutti i quattrocentisti, furono del bimbo interpreti pieni di naturalezza, di verità, di genio.

Viene poi Raffaello a vagabondare pei sobborghi popolari di Roma pregando le giovani madri di portargli nello studio come modelli i loro fanciulli paffuti. E la scuola veneziana dal Giambellino al Veronese, dal Carpaccio al Tintoretto, dal Palma al Tiepolo scrive nell'arte dell' infanzia pagine meravigliose.

E. PELLINI: CONQUISTA (MARMO DI GANDOGLIA).

(Fot. Sommariva).

E. PELLINI: SORELLINA.

E. PELLINI: LA TAZZA DI CAFFÈ.

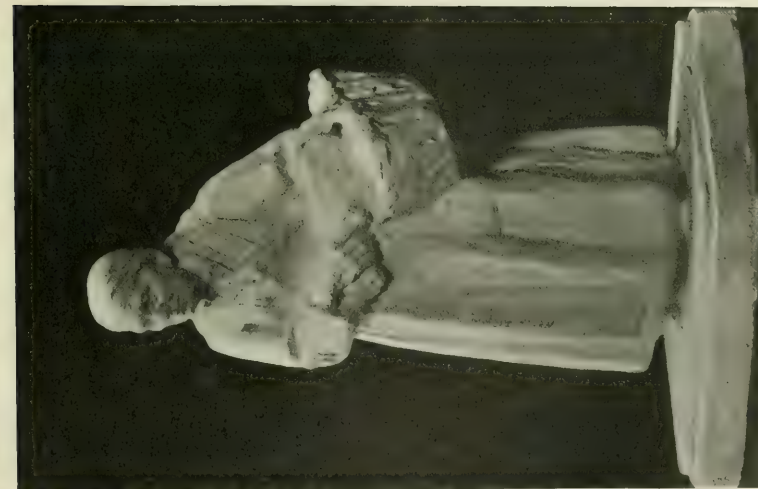
(Fot. Varischi e Artico.)

La genialità italica vi escogita inoltre la nota simpatica e soave del « putto musicante ». I pittori dei secoli d'oro, anelando di elevare alto, verso il cielo, lo spirito ed il pensiero delle folle devote, invocarono l'arte sorella, la musica, ad ausilio, affinchè le sensazioni auditive suscitate in una illusione grafica — si assommassero a quelle visive per raggiungere l'effetto di commozione e di rapimento delle anime.

* * *

Dalla serena poesia dei bimbi, dalla loro grazia angelicata nei saggi dell'arte cristiana, derivarono i grandi ritrattisti di fanciulli fioriti dal cinquecento a tutto l'ottocento in ogni regione d'Europa. Ai giovani eroi della storia sacra si vennero sostituendo i figli di principi e di re; i *piccoli italiani alati* trasformati in angioletti nelle tele di Raffaello, del Botticelli e del Correggio secondo l'arguta osservazione di Robert De La Sizéranne, cedettero il campo agli augusti rampolli delle maggiori dinastie, eternati alcuni assai più dal pennello di Rubens, di Van Dyck e di Velasquez che non dalle loro future gesta sul trono.

E. PELLINI: BIMBO. (Fot. Filippi).

Non sempre però i ritrattisti seppero conservare la calda spontaneità degli esempi antichi.

E. PELLINI: DI CASA IN CASA.

E. PELLINI: GIUDA.

(Fot. Varischi e Artico).

Troppo e troppo spesso essi si preoccuparono della regalità di quei loro piccoli modelli, spogliandoli così della loro naturale, tenera, fresca spensieratezza infantile. E quando effigiarono i figli del *donatore* del quadro ai piedi delle *Sacre Conversazioni*, mutarono spesso la *gaminerie* dell'età giovanetta in illogica inverosimile compunzione sacerdotale. Onde di quel classico periodo rimangono quasi soli fra i più sinceri ed insuperati rappresentatori dell'infanzia i pittori ch'ebbero per modelli i loro figli: dal Correggio al Rubens.

Alla sincerità di questi superbi maestri seppero ancora accostarsi in prosieguo di tempo soltanto il Boucher coi suoi bimbetti arditi, svegli, impudenti di gioia, il Fragonard coi suoi amorini deliziosi ed alcuni inglesi del settecento nelle cui vaghissime tele i bimbi aristocratici dell'epoca ridono e folleggiano sotto i caschetti di capelli biondi, cogli occhi cilestri scintillanti, sullo sfondo di parchi secolari e di variopinti giardini.

* * *

Non si deve certamente deplorare che ai nostri giorni la rappresentazione artistica del bimbo sia trascurata dagli artisti o sdegnata dal pubblico. Anzi: nelle nostre attuali esposizioni un ritratto infantile solleva sempre l'amorosa curiosità dei visitatori evocando altre figurine lontane o vicine al sentimento di chi osserva con irresistibile sorriso di compiacenza....

E. PELLINI : MEDAGLIA.

(Fot. Varischi e Artico).

Io mi domando se lo scettico Gavarni, rivivendo oggigiorno, ripeterebbe l'amara notissima esclamazione: « il n'y a plus d'enfants! ». Il bimbo contemporaneo può aver perduto alquanto della sua antica e forse soltanto leggendaria ingenuità, ma non per questo ha cessato d'esistere. E' aumentata invece a dismisura la sua importanza nella famiglia e quindi nella società. E' un piccolo re a cui tutti s'inchinano per scrutarne i graziosi capricci, prevenirne i desideri, compiacerne le tiranniche volontà.

I pretesi *enfants terribles* del nostro tempo

IL GIUSTO SEMINATORE

E. PELLINI: IL GIUSTO SEMINATORE.

(Fot. Varischi e Artico).

non sono meno bimbi dei predecessori: hanno semplicemente seguito il progresso imparando a far valere i diritti della loro classe.

Tutta una letteratura è fiorita in loro onore aride il metodo di trasformare uno schizzo d'uomo in un uomo perfetto, metodo che finora rimase — e rimarrà forse in eterno — gentile e geloso segreto del cuore materno.

E. PELLINI: CRISTO IN GETHSEMANI. (Fot. Varischi e Artico).

e mentre si rallentano le severe tradizioni della vecchia educazione ispirata a disciplina inflessibile, la scienza prodiga anch'essa tutte le proprie cure alle novelle reclute del grande esercito della umanità: dopo aver creato una speciale igiene dell'infanzia, ad essa è dedicata una novella scienza, la così detta *puericoltura*, la quale vorrebbe teorizzare in formule precise ed

* * *

Eugenio Pellini, non appena superato il suo giovanile periodo di affermazione artistica, trovò nei bambini i protagonisti vezzosi della propria scultura. E come i grandi maestri antichi ai quali dianzi accennavo, prescelse nei propri figlioli i modelli a cui ispirarsi. Ne riprodusse

nella creta i primi incerti atteggiamenti, le mosse biricchine e le smorfiette, li accompagnò nel lento sviluppo segnando in altrettante opere le caratteristiche di ogni periodo dell'età infantile.

Specialmente la primogenita *Nives* fu — non solo la musa — ma la vera collaboratrice del babbo in una serie di gruppi e di figurine onde si compie — in tante strofe soavi ed armoniche un autentico poema della grazia fanciullesca. Più tardi vennero *Eros* e *Silvana* a completare il trinomio inspiratore. Ed il ciclo mirabile di bronzetti e di rosei, gaudiosi marmetti di Gandoglia continuò....

Il Pellini è fra i pochi che seppero sorprendere e fissare nell'arte loro le qualità fondamentali del temperamento infantile, le caratteristiche del piccolo essere appena sopraggiunto in questo basso e poco allegro mondo.

Ed ecco la lunga teoria dei putti sbocciati dalla lunga fatica e dal grande affetto di Eugenio Pellini: il bimbo tenerello che tenta i primi suoi balbettamenti, che si assopisce nel *Riposo* entro il cercine di vimini, che si prova precocemente con grave sussiego al cucito, che afferra il libro per leggere, che tuffa le picciolette mani rapaci nel *Cesto d'uva,* che esce rorido e roseo dal bagno.... Ed ecco poi *Nives* far da *Mammina* ai fratelli con un garbo d'istinto squisito e delizioso.

E. PELLINI: L'IDOLO. (Fot. Filippi).

E. PELLINI: LA MADRE.
(Premio Tantardini).

Nella sua ampia illustrazione scultorea dell' infanzia il Pellini, dopo avere sugli esempi classici evocata la giovinezza di Cristo in quel *Fanciullo di Nazareth* onde culminò il primo periodo dei suoi successi d'artista, penetrare nel *Bimbo conquistatore* le attività vibranti del cervello infantile sempre intento a inseguire il sogno, immaginando fervidamente, animando le cose coll' incantamento dei sensi, trasformando nella sua fantasia fertilissima un bastone in un fucile, una sedia in un cavallo, un mucchio di sabbia in una casa, una pallottola nel mondo!

E tutto ciò il Pellini ottenne senza sforzo, senza sdolcinature di forma o preziosità di sentimento, giovandosi solo di una raffinata sensibilità scultorea, di una facile spontaneità incisiva di segni, di una rigida, sapiente osservazione della realtà, d'una profonda sincera commozione intima....

Nei piccoli eroi, dal bimbo che si specchia compiacente nell'acqua *Come Narciso* agli ineffabili ritrattini di bimbe, è tutto — in briosa teoria di musettini insolenti, di sottili *silhouettes* e di rosee nudità — il piccolo mondo balbettante dei destinati a diventare l' umanità del domani.

Questo suggestivo affascinante poema dell' infanzia il Pellini ha integrato colle sue *Maternità,* vivificandolo di un soffio vigoroso e possente di sublimi affetti. Chi può aver dimenticato l' indimenticabile *Idolo,* la *Madre* vincitrice del « Premio Tantardini », la *Gioia nel dolore* e la meravigliosa medaglia da lui modellata per il Comune di Milano quale ricordo da offrirsi ai benemeriti dell' Istituto per l' « Allattamento materno »?

E. PELLINI : LA CAPRETTA.

* * *

Non bisogna però credere — con taluni superficiali orecchianti d'arte — che tutta l'attività del valoroso scultore si riassuma e si circoscriva in questa celebrazione plastica dell' infanzia graziosa e della maternità felice.

Dotato di ingegno eclettico, proteiforme, di vasto ed eccitabile sentimento, ha profuso il suo ardente spirito di ricerca in una infinità di temi, affrontando anche i più ardui per originalità di linea e vastità di significato, sempre conservando quell'elevato intuito della forma e

del movimento onde fu soccorso nell'interpretazione dell'ingenua psicologia dei bimbi e nel rendere i trasporti sublimi dell'affetto materno.

Se nelle macchiette infantili argutamente seguì una sua personalissima tecnica spedita, riassuntiva, d'impressione immediata e gustosa, giovandosi di tutta la gentilezza dei propri modelli e della giocondità dei ritmi di luce intorno alle loro aggraziate figurine, seppe anche risalire ai ritmi più complicati della forma in una collana di statue di severo e robusto anelito ond'è testimoniata l'ardita passione e la gagliarda sua fibra di plastico. Quelle statue, i monumenti funerari soprattutto, affermano nel loro autore una concezione estetica coraggiosamente moderna, un palpito di vita pieno e trionfale, accompagnati ad un senso di umanità caldo, emotivo, palpitante e stranamente comunicativo. Basterebbe rammentare (a chi l'avesse obliata) la grande statua di *Giuda* apparsa sette od otto anni addietro ad una *Triennale* di Brera. In essa il Pellini è pervenuto a personificare con vera ampiezza monumentale il dramma che si dibatte nel cuor traditore dell'Iscariota attanagliato dal rimorso, vagante per il mondo sotto il peso d'una tremenda maledizione.

In questa superba pagina di scultura l'artista si è evidentemente ispirato al noto sonetto « La morte di Giuda » di Vincenzo Monti. Al suo protagonista fuggente con passo traballante

> la gran sentenza ne la fronte bruna
> in riga appare trasparente e rossa
> vergognoso egli pur del suo delitto.
> Fugge quel crudo stretta la mascella
> forte graffiando con la man lo scritto.

E. PELLINI: IL CESTO D'UVA. (Fot. Alfieri e Lacroix).

Le qualità di plastico e di sagace indagatore dell'anatomia umana che il Pellini aveva rivelato fin dall'esordio, colla statua del *Minatore*, riappaiono maturate e disciplinate dallo studio in questo *Giuda* nel quale è la potenza e la evidenza di alcuni nudi virili del Rodin, senza che neanche lontanamente — nella tecnica e nel concetto scultoreo — si riveli una qualsiasi imitazione.

Poichè il merito maggiore di Eugenio Pellini è appunto quello di avere — anche nelle primissime opere — saputo affermare una sua personalità originale e singolare seguendo i semi della propria natura d'artista e non la moda

del giorno o l'autore in voga, creando come « dettava dentro » il suo estro e non seguendo l'ultimo successo di esposizione. Onde nei suoi lavori invano si cerca una reminiscenza di scuola e di celebri maestri: tutto è personale e spontaneo. Persino la tecnica muta ad ogni opera adottando sapientemente lo stile ed il carattere che essa esige.

E. PELLINI: SUPREMO ABBANDONO. (CIMITERO DI VARESE).

Il suo ricco sentimento scultoreo, la sua sottile sensibilità di poeta, la sua innata eleganza decorativa, il suo culto spirituale per le suggestive evanescenze del mistero, dovevano trovare e trovarono infatti un largo adatto campo di esplicazione nell'arte funeraria.

Con la solita limpidezza di linguaggio scultoreo e con un empito più robusto di lirica egli ha cantato la morte ed il dolore come aveva celebrato la vita nelle collane cinguettanti di bimbi. In una serie meravigliosa di composizioni funebri ha fissato la sua estetica emozione personale estetizzando sulle tombe, nel marmo e nel bronzo gli accenti dello spasimo, del dolore, della disperazione, della speranza, con uno stile profondamente penetrante e personale.

E. PELLINI : CRISTO FLAGELLATO. (CIMITERO MONUMENTALE DI MILANO).

(Fot. Brogi).

E. PELLINI : L'ANGELO DEL DOLORE. (CIMITERO MONUMENTALE DI MILANO).

Quanta poesia del movimento espressivo nel *Supremo abbandono* del camposanto di Varese, quanto accorato strazio nella donna che procombe sulla tomba cosparsa di fiori del sepolcro Franzetti nel cimitero di Milano, quanto alito di intimo spasimo nella figura del *Volto consunto* a Varese, che sintesi espressiva d'una vasta visione lirica, idealmente interpretata nell'*Angelo della morte,* che fresca soavità di rassegnato schianto nella curva figura femminile che getta *Rose* sulle fosse e che tragica bellezza di sofferenza nel *Cristo flagellato* onde va noto il monumento in memoria di Ferdinando Mazzi nel cimitero di Milano!

E su tutte queste ora dolci, ora angosciate figurazioni funebri si innalza il *Cristo in Gethsemani* modellato in bronzo per una tomba del cimitero di Varese e riprodotto in marmo per quello di Milano. La statua rappresenta il momento di nobiltà, lo sforzo più completo e riuscito d'eloquenza appassionata da parte dello scultore. Ritto, solo, immobile nell'orto melanconico olezzante di rose, afflitto dal recente tradimento, colle mani abbandonate lungo il corpo e lo sguardo errante nel buio della sera, la figura del Redentore assume nell'atteggiamento sconsolato un non so che di incorporeo, di transumano. Con così profonda interpretazione

E. PELLINI: URNA FUNERARIA. (Fot. Alfieri - Lacroix).

E. PELLINI: VOLTO CONSUNTO. (CIMITERO DI VARESE).

dei sentimenti e della passione del personaggio il Pellini ha dato la misura più alta della sua genialità di percezione e della vigoria spirituale del proprio temperamento.

E non meno gagliardamente ha affermato in quest' opera tutta idealità e poesia, realizzata colla massima semplicità di procedimenti, la propria eccellenza plastica decidendo riassuntivamente nella bellissima statua, con pronta, agile, incisiva sicurezza di tocco, i caratteri essenziali della figura di Cristo e la psicologia complicata del momento speciale in che volle riprodurla seguendo le traccie della meravigliosa descrizione di Ernesto Rénan in quelle pagine che stanno fra le più sublimi della *Vita di Gesù*. Se i discepoli, nelle constatazioni dello scrittore francese, non compresero il turbamento del Maestro uscente dalla lunga solitaria meditazione nell'orto e solo « con ingenue conghietture supplirono a ciò che vi era per essi di oscuro nella grande anima del Salvatore », il Pellini è riuscito a trasfondere nella sua materia d'arte tutto il tormentoso dubbio e l' interna sofferenza morale del suo personaggio umanizzato. Più che la figura è l'anima di Cristo che palpita, spasima ed esala nella magnifica scultura stilizzata con vivo e possente alito di modernità rivendicatrice.

L. PELLINI: PIETÀ.

* * *

Fra i saggi più interessanti d' arte funeraria dovuti al Pellini è d'uopo citare ancora l'ardito e movimentatissimo bassorilievo ond'è insignita la cappella Merli-Maggi nel cimitero monumentale di Milano, disegnata con geniale novità di linea dall'architetto Alfredo Melani. Nel gruppo armonioso di figure simboliche l' artista volle sintetizzare la vita assurgente all' immortalità

dopo i dolori ed i sagrifici sofferti sulla terra: le giovani donne della composizione simbolica si alzano infatti sopra un oscuro groviglio di spine che significano i triboli del mondo per assurgere fra corone di rose ai godimenti celestiali nella purezza del cielo e dell' azzurro.

E così sarebbe doveroso illustrare — se lo spazio tiranno non lo vietasse — altre parecchie opere le quali rispecchiano la ricchezza agile e geniale dell' eclettismo di Eugenio Pellini, segnano altrettante sue vittorie in varî disparatissimi generi di moderna scultura. Mi sia lecito accennare di volo alla triste, accorante, suggestiva figurina di mendicante che trascina la sua miseria atroce e la sua monotona dolorosa invocazione *Di casa in casa,* l' acerba gentilezza soave del nudo d' una bella giovinetta adolescente diritta e sottile come uno *Stelo,* il gagliardo impeto del *Giusto Seminatore* che fa pensare a Garibaldi intento a spargere sulle zolle di Caprera il suo sacco di semente leggendario, la affascinante *Rupe-Niobe,* la viva nervosa *Capretta* dispersa sui picchi delle Alpi, la vigorosa e misteriosa testa di Cassandra, il bassorilievo *L'Educazione,* la spasimante *Pietà,* la statuetta del piccolo martire belga che protende i moncherini delle braccia chiedendo con ansia ingenua : *Quand repousseront-elles mes mains ?*

Nè vuol essere passata sotto silenzio la singolare genialità del Pellini come ritrattista. Il suo studio è tutto un museo iconografico di gessi che hanno servito alla modellazione dei busti in marmo ed in bronzo delle più cospicue personalità di Milano e d' Italia : dal Carmine vice-presidente della Camera italiana ai deputati Pozzi, Martini, Turati e Dell' Acqua, dal compianto Luigi Majno al sindaco Caldara, agli assessori Gottardi e Filippetti, da Luigi Montemartini agli avvocati Federici, Porro, Bolchini e Della Chiesa, al dott. De Vincenti e via via. Basterebbe questa ricca e preziosa galleria di ritratti a giustificare la fama d'un artista !

* * *

Giungendo a Milano dal nativo borgo varesino, coll'anima piena di nostalgia dei suoi monti, dopo i primi affrettati e disordinati studi all'Accademia e nella bottega dello scultore Biganzoli, Eugenio Pellini aveva esordito con un busto di sua madre colmando l' inesperienza del neofita con un grande empito d' amore.

E nel ritratto egli doveva affermare altissima la sua gloria di artefice poichè fra gli amici egli scelse sempre, a preferenza, i suoi modelli e ciò allo scopo di unire anche nel campo del ritratto, alle risorse dell' arte quelle dell' affetto.

Perciò i suoi marmi ed i suoi bronzi appaiono sempre riscaldati, illuminati, dalla viva fiamma del cuore.

GUIDO MARANGONI.

E. PELLINI: RIPOSO.

(Fot. Varischi e Artico).

LA MEDUSA FIAMMINGA DEGLI UFFIZI

AGLI OCCHI DI UN NATURALISTA: E DI ALTRE MEDUSE ANCORA.

DOPO che Corrado Ricci ha dimostrato [1] che la tavola rettangolare rappresentante la testa di Medusa che è nella Galleria degli Uffizi [2], non è opera di Leonardo, a cui venne attribuita verso la fine del 1700, ed è invece di scuola fiamminga, l'interesse per quel dipinto è molto scemato. Ma l'avvenuta attribuzione a quel nostro Grandissimo, per quanto grossolanamente errata e frutto di un equivoco, mantiene qualche curiosità intorno alla detta opera, che poi non manca di pregi, ed ha almeno quello di una certa singolarità. Ciò sia detto per giustificare la presente nota, che ha per scopo principale la dichiarazione degli animali che attorniano l'anguicrinita testa della Gorgone, quasi tutti bene scelti a comporre con essa una tetra armonia che le accresce orrore, ond'è meglio conseguito l'intento d'arte che il pittore si è proposto.

E' difficile che in un dipinto, dove gli animali non siano il soggetto principale ma solo elementi dell'*ambiente*, se ne trovino tanti quanti in questa tavola. Essi, anche se prescindiamo dalle biscie intrecciate alle chiome della Gorgone, occupano, e non solo materialmente, tale posto che direbbesi la testa messa lì per porgere al pittore pretesto od occasione a sfoggiare la sua perizia nel trattare gli animali. Non solo l'occhio di chi, chiedendo all'arte elevate soddisfazioni dello spirito, non bada pel sottile alla perfetta riproduzione degli oggetti, ma l'occhio, per questo riguardo tanto più perito ed esigente, del naturalista, ammira la rappresentazione in esame: pel naturalista, veramente, sarà più esatto dire che se ne contenta, poichè l'ammirazione sua non può essere incondizionata; non tutti gli animali vedonsi dipinti con la stessa cura, la stessa scrupolosa precisione.

* * *

Le specie figurate sono sette, tutte di Vertebrati; cioè tre mammiferi, due rettili e due anfibi: per la completa rappresentazione dei Vertebrati mancano dunque soltanto i pesci — e se ne capisce agevolmente il perchè — e gli uccelli, sebbene qualche pennuto notturno, Gufo o Civetta p. es., nella congrega funerea, ci sarebbe stato benissimo.

La testa femminile è di tipo nordico; facce simili si incontrano spesso per le vie delle città fiamminghe od olandesi: diversa assai, e proprio di una giovane virago italiana, è la testa di Medusa della *rotella* del Caravaggio che è nella stessa Galleria [1]. Questa del pittore fiammingo è di una morta ed in istato di decomposizione: la pelle ne è cereo-terrea, le labbra sono livide e screpolate, gli occhi infossati, con le palpebre rovesciate all'infuori e scerpellate: lo stesso artista ha significato l'avanzata putrefazione del suo *pezzo anatomico* dipingendo come uscente dalla bocca un'aria crassa, che ci fa pensare a pestifere esalazioni cadaveriche.

* * *

La lunghezza, la sottile e lunga coda, la sagoma ovalare della testa, il collare di macchie gialle, tolgono ogni dubbio che le biscie del capo gorgoneo appartengano alla comunissima innocua Serpe acquaiola, o ranocchiaia, uno dei serpenti europei che giunge a maggiori dimensioni; aggiungasi che le squamme sono rilevate nel mezzo pel lungo, cioè *carenate*, carattere questo però comune a tutte le specie del genere a cui appartiene la Serpe acquaiola, e che presentano anche le Vipere e gli altri serpenti velenosi del loro gruppo, p. es. gli stessi Crotali, o Serpenti a sonaglio; carattere che da solo non varrebbe a determinare, nonchè la specie, neppure il genere, ma che unito agli altri toglie ogni incertezza.

Poche delle biscie dipinte presentano il collare sovraccennato, che è uno dei più appariscenti caratteri della specie, pel quale, come il nome volgare di Serpe dal collare, ebbe quello scientifico di *Natrix torquata:* ma circa questa assenza del collare in molti degli esemplari dipinti, osserviamo che nel naturale esso è non di rado obliterato o ridotto e perfino manca. For-

[1] *Il Marzocco*, anno X, n. 51, 17 dicembre 1905.
[2] N. 1159 dell'*Inventario*.

[1] N. 1031 dell'*Inventario*.

sanco quel giallo un po' vivo delle macchie che dovevasi ripetere assai volte, incomodava l'artista, che velandolo (come ha fatto d'altre tinte vivaci) lo avrebbe armonizzato con la cupa intonazione generale del quadro, ma non evitava la monotonia di quella ripetizione, chè le biscie, se nessuna me ne è sfuggita, sono diciotto.

Questa testa è dunque avviluppata di Serpi acquaiuole, le cui spire si svolgono lente e con contrazioni penose, dolorose, quasi di animali moribondi: pare cerchino sottrarsi al contatto minacciosamente dal capo femminile, rappresentato reciso di fresco, ancora palpitante, e qualcuna di esse dardeggia la lingua.

Per una prevenzione, o suggestione [1], di cui è facile intuire il substrato psichico, la maggior parte della gente vede una vipera, o comunque un serpente velenoso, in ogni innocua biscia; e se nessun serpente meglio di uno venefico potrebbe, per certi rispetti, essere adoperato a rendere anguicrinito il capo della Gorgone, per aggiungere in chi guarda un senso di terrore

LEONARDO DA VINCI (ATTRIBUITO): LA TESTA DI MEDUSA - FIRENZE, UFFIZI.

(Fot. Alinari).

di quel pezzo cadaverico. Ve ne sono di grandi, di mezzane e di piccole, e le prime poco cedono al confronto con i maggiori esemplari della specie.

Nessuna biscia dardeggia, come fanno di frequente i serpenti, la bifida lingua fuori della bocca, ciò che pure sarebbe stato di qualche effetto: nessuna, dico, neanche quelle che, dalla bocca semiaperta mostrano la guaina cilindrica entro la quale, nel riposo, la lingua viene ritirata. Riscontro curioso: le biscie del Caravaggio, Serpi ranocchiaie anch'esse, al contrario di quelle del pittore fiammingo, si mostrano robuste, piene di vita, e si slanciano con forza a quello di ribrezzo e di orrore che, in generale, ispirano i rettili, non occorrono vipere!

Le Vipere sono assai meno comuni delle biscie, nè è facile il procurarsene, nè il maneggiarle è affare scevro di pericolo: inoltre, la Vipera è corta e chionza, tutt'altro che snella, e non si può svolgerla in spire larghe ed eleganti come si può delle biscie e degli altri nostri serpenti innocui.

Non pretendo con ciò di avere penetrati i motivi pei quali l'artista fiammingo e quello

[1] Simile suggestione subii anch'io, molti anni sono. Dopo esame casuale e superficiale della tavola, allora collocata in luce falsa, viddi, e purtroppo anche scrissi e pubblicai, *vipere!*

italiano hanno intrecciato alle chiome di Medusa biscie e non vipere, tanto più che sarebbe azzardato asserire che essi sapessero veramente di dipingere serpi innocue.

* * *

Un grosso topo ha posto centrale nel quadro presso il viso della Gorgone, e pare quasi si disponga a crudo pasto. E' figura di poco rilievo e nella oscura tonalità del quadro, alla prima non si scorge. La determinazione specifica di questo animale sarebbe disperata se non soccorressero criteri per una ragionevole e direi sicura induzione. Tre topi grossi abitano ora in Europa, molesti ospiti delle cloache, delle cantine e dei granai: il Topo di fogna, detto volgarmente Talpa e Talpone, il Topo egiziano o tettaiolo, ed il Ratto. Il Talpone è venuto da regioni orientali nella prima metà del XVIII secolo ed il secondo dall'Egitto anche più tardi, e quindi l'artista fiammingo, che dipingeva in sulla fine del secolo XVI, non può averli avuti presenti all'occhio od alla mente: rimane dunque il Ratto, che in Europa dominò da tempi immemorabili quietamente, finchè non venne il suo affine orientale, più forte, a spossessarlo, sostituendosi a lui quasi per tutto, stremandolo di numero e restringendone sempre più le sedi.

* * *

Nell' angolo superiore della tavola a sinistra di chi guarda, svola un pipistrello, mostrando la sua parte anteriore. Per le caratteristiche grandi orecchie lo si riconosce subito un Orecchione, sorta di pipistrello che non può confondersi con nessun altro europeo. Ha la bocca un poco aperta, in atto di stridere. Sul petto è dipinto qualcosa come un viluppo di filamenti, e sul ventre è dipinta una macchia rossa; e per quanta attenzione vi abbia messa, non m'è riuscito di capire cosa rappresentino.

Sull'angolo destro vedesi un altro pipistrello, anch' esso volante, ma dipinto di fianco e in iscorcio, in atto di calare verso la testa di Medusa. Tenuto conto delle dimensioni, della forma della testa e delle orecchie, e del profilo del musetto, dopo un processo di esclusione lo si può attribuire con tutta probabilità, se non con assoluta certezza, al Pipistrello topino, il *Vespertilio murinus* degli zoologi, che è una delle men piccole specie di Chirotteri europei.

* * *

Poco sotto l' Orecchione, si guardano, su diverso piano, due lucertole; quella del piano più lontano incerta e sfumata. A primo aspetto si prenderebbero per Salamandre; ma ben esaminate le zampe, specie quelle posteriori smilze e lunghette, le minute macchiette del dorso, i verticilli di squamme e la lunghezza e sottigliezza della coda, — il tutto, s' intende, nella figura più vicina all' osservatore — si riconoscono per lucertole. E per la testa più grossa, le forme meno snelle e svelte di quelle delle lucertole meridionali, vi si può vedere una lucertola assai comune dell'Europa media orientale, la *Lacerta agilis* degli zoologi, data talora, erroneamente, come trovata anche in Italia.

* * *

Sulla destra, a fianco e poco sotto la testa della Gorgone, si guardano l' un l' altro due Rospi, dipinti, come le lucertole, su piani diversi, e quello del piano più profondo non ben definito. L'artista li ha rappresentati gonfi, come sono allorchè, impauriti o molestati, distendono i polmoni, e quindi la pelle, quanto più possono, per parere al nemico più grossi ed essere così come imbottiti contro i suoi colpi. Si tratta certo del Rospo comune, di media mole, non superata nelle regioni centrali e settentrionali d' Europa da questa specie, che nelle regioni meridionali giunge a dimensioni relativamente stempiate.

Nell' angolo inferiore destro, una Rana comune guarda la tetra scena, con apparenza più curiosa che spaventata da quella moltitudine di biscie, alcune delle quali le sono assai vicine. Il pittore non conosceva le relazioni punto amichevoli tra la « *nimica biscia* » ed i ranocchi, sue vittime designate, o dipingendo non vi ha pensato.

* * *

La posizione dei singoli animali nella tavola, è stata via via indicata: osserviamo ora che essi sono distribuiti con certa tal quale simmetria; lasciando stare le serpi, strettamente legate alla testa della Gorgone, vediamo che il topo ha posizione mediana, che i due pipistrelli occupano gli angoli superiori del quadro, uno a destra, l'altro a sinistra; ai due Rospi che si guardano a destra fanno riscontro a sinistra le due lucertole: solo la Rana, che sta all' angolo inferiore destro, non ha riscontro nell' angolo opposto.

* * *

Se la storia e l' arte concordi, per bocca di Corrado Ricci, non avessero pronunziato sentenza definitiva, inappellabile, circa l' origine fiamminga di quest' opera, ed ancora ci fosse qualche dubbio, le osservazioni del naturalista poco potrebbero aiutare ad eliminarlo; ma a buon conto, se le specie rappresentate non sono proprie dell' Europa occidentale media, ed hanno una vasta area di diffusione, nessuna di esse

è propria — intendo esclusiva — dell'Europa meridionale. Trattasi di una prova indiretta, e quindi di scarso valore; e rallegriamoci che non occorra.

Non ho potuto arrampicarmi a vedere quali serpenti Benvenuto Cellini abbia posto attorno alla testa che il suo Perseo mostra sotto le Loggie dell' Orcagna, nè vedere l'altra testa di bronzo indicata al n. 324 dell'inventario dell'eredità celliniana, conservato nella Biblioteca riccardiana, e che gli intendenti di cose d'arte sapranno dove ora si trovi. Non pare che, oltre le serpi, altri animali il Vinci rappresentasse nel quadro rimasto incompiuto, che ancora si trovava l'anno 1568 nella *Guardaroba* medicea, ed è scomparso poi, non si sa come. Neppure ho esaminata la testa di Medusa scolpita dal Canova. Vari animali, come ricorda il Ricci, sono raffigurati nella Medusa del Rubens che è Vienna, da nessun naturalista — ch'io sappia — studiata.

BENVENUTO CELLINI: IL PERSEO COLLA TESTA DI MEDUSA — FIRENZE, LOGGIA DEI LANZI.

*

Dalle notizie che il Vasari[1] ci ha lasciate intorno ad una *rotella* di Leonardo, resulta che essa *non* rappresentava la testa di Medusa, bensì un mostro la cui vista « *doveva produrre lo effetto stesso che già la testa di Medusa* ». Non

[1] *Vite* ecc., vol. IV, p. 23, Firenze, 1899, citato dal Ricci.

v'erano raffigurati animali, bensì « *un animalaccio molto orribile e spaventoso* » cavato da una « *moltitudine* » di bestie, « *lucertole, ramarri, grilli, serpi, farfalle, locuste, nottole* » ed altre simili geníe « *variamente adattate insieme* », che doveva essere assai strano a vedere.

Nel concludere il citato suo articolo Corrado Ricci scrive: « *La notizia della* Medusa *su rotella di Leonardo non poggia su basi storiche molto solide* ». Ora è assodato che l'esistenza di tale dipinto è una leggenda creata da chi, nei tempi andati, ha mal letto il Vasari. Sulla *rotella* di fico recatagli dal padre suo, Ser Piero, Leonardo dipinse non già una testa di Medusa, ma una concezione della sua potentissima fantasia, ispiratasi alle forme di vari animali: una specie di sintesi, dunque; una figura di ordine composito. La narrazione del Vasari comincia con un « *dicesi* », segno certo che la *rotella* egli non conobbe; ma è così circostanziata, e si accorda tanto con quello che sappiamo dell'indole e degli umori di Leonardo, che non possiamo crederla una fola. Secondo il Vasari, il Duca di Milano avrebbe acquistato da certi mercanti la *rotella* poco dopo che ad essi l'aveva venduta segretamente in Firenze Ser Piero. Possiamo sperare che questa singolare opera dell'artefice meraviglioso sia soltanto smarrita, non distrutta, e torni un giorno alla luce [1].

GUELFO CAVANNA.

[1] Sento il dovere di ringraziare il ch.mo Direttore delle RR. Gallerie, Prof. Giovanni Poggi, che mi concesse di esaminare la tavola, con agio e ripetutamente, nelle sale della Direzione, e l'egregio Segretario, Cav. Carlo Gherardelli, che mi fu prodigo di cortesie.

CARAVAGGIO: TESTA DI MEDUSA — FIRENZE, UFFIZI.

POLA — L'ARENA. (Fot. Alinari).

L'ISTRIA ITALIANA E IL NOSTRO CONFINE ORIENTALE.

QUAL' è il *confine geografico* dell' Italia?

Da Polibio, da Plinio e da Cicerone in poi, cioè da oltre duemila anni, s'intese per *Italia* tutta la penisola *sino alle Alpi*; e con Augusto i limiti dell'Italia *geografica* coincidono con quelli dell' Italia *politica*, da lui segnati al fiume Varo presso Nizza a ponente, e all'Arsia (oggi Arsa) a levante, la quale sbocca nel Quarnero sulla costa istriana orientale. Tra l'uno e l'altro limite, la cerchia dell'Alpi: « Alpibus Italiam munierat antea natura non sine aliquo divino numine » scrisse Cicerone.

Concetto ripreso e rimasto comune a tutti gli scrittori, di secolo in secolo, della nostra letteratura. Da Dante:

« . . . . a Pola presso del *Quarnaro*
Che Italia chiude e i suoi termini bagna »

e da Petrarca:

« . . . . . il bel paese
Ch'Appennin parte, *il mar circonda e l'Alpe*

sino agl'inni del Mameli e degli altri poeti del nostro risorgimento, i quali nel risveglio di un popolo, per riacquistare la sua indipendenza, cantavano:

« *Dall'Alpe* a Sicilia
Dovunque è Legnano ».

e nell' idoleggiata unità della patria dentro a' suoi naturali confini rividero, come Cicerone, una specie di predestinazione divina:

« Iddio con immortali
Caratteri di monti e di marine
Ha segnato le patrie ». (ALEARDI).

Da Augusto in poi, attraverso le stesse età delle dominazioni barbariche, la tradizione classica d' un confine *naturale*, posto quasi dalla Provvidenza a difesa dell'Italia continentale verso le regioni che la circondano, *durò quindi ininterrotta* nella letteratura italiana, nonostante le divisioni politiche della penisola. Se la letteratura è il simbolo e lo specchio dell'anima di un popolo; e se la realtà di una *nazione* consiste essenzialmente nella sua *anima*, cioè nella consapevolezza della propria omogeneità e identità diffusa a determinati confini — nessun'altra nazione del mondo può mostrare e *documentare* più antica, perenne e precisa personalità.

Tuttavia la politica, che spesso è la negazione d'ogni realtà naturale e storica, ha così confuse le menti degli stranieri, che presso nazioni a noi amiche ed alleate s' incontrano pubblicisti e uomini di Stato in buona fede, i quali si mostrano sorpresi, che l' Italia domandi, non solo il Trentino e la valle inferiore dell' Isonzo, ma *anche l'Istria* (v. n.° del 6 dicembre 1917 della

Nation di New York). Dobbiamo dunque constatare che l'italianità dell'Istria è ancora un *argomento ignoto* agli studiosi americani e d'altri siti, e che il confine delle Alpi Giulie sembra a qualche pacifista della Camera dei Comuni, che ne parla per sentito dire, una « pretesa enorme », come se l'Italia fosse l'Ungheria o la Prussia.

Varo a occidente, su per la dentellata linea dello spartiacque delle Alpi *Cottiae, Graiae, Penninae, Rheticae, Carnicae* e *Juliae* sino alla catena litoranea orientale dell'*Histria* e al piccolo fiume dell'Arsia, che sfocia nel *Flanaticus Sinus,* oggi Golfo del Quarnero. Oltre di questa linea, ad oriente venivano i popoli del *Noricum*, della *Pannonia*, dell'*Illyricum*; ma al di qua *era Italia!*

IL CONFINE ORIENTALE DELL'ITALIA AL TEMPO DELL'IMPERATORE AUGUSTO.
Dal *Classical Atlas* (Plate 10: Italia Superior) by Keith Johnston.

Non saranno dunque superflue queste note per gli stranieri, come parranno superflue ad ogni italiano.

I.

Noi invitiamo americani ed inglesi a riaprire uno di quegli *Historical Atlas* o *School Atlas of Classical Geography*, che avranno avuto fra le mani nei loro studi di latino e di storia romana. Vi cerchino la tavola dell'*Italia antica* ai tempi di Ottaviano Augusto e vi vedranno disegnato il nostro confine italico, dalla foce del

Sino d'allora, badino bene, e precisamente sino a quel confine, quella era *Italia*.

L'Istria, come la Venezia, onorata della cittadinanza romana, veniva a costituire, secondo le divisioni di Augusto, la *decima regione d'Italia*, detta *Venetiae et Istriae* ed anche solo *Venetiae*, colla unica distinzione geografica di *superior* ed *inferior*.

Cinque secoli dopo all'incirca, trasferita la sede imperiale a Costantinopoli, ripartito l'impero in quattro prefetture, l'Istria seguì le sorti della prefettura Italiana, e costituì, ancora colla

Venezia, una delle nuove diciassette regioni nazionali, *senza aver mai nulla di comune coll'Illirico.*

Quando col resto fu conquistata da Teodorico, la romanità l' aveva già resa cospicua di edifizi suntuosi, tanto che venne chiamata dal Cassiodoro *ornamento d'Italia.*

La *Venetiae et Istriae,* dopo la sanzione della Repubblica e dell' Impero romano, ebbe quella della gerarchia cattolica. Infatti al primo costituirsi di questa, la Venezia coll' Istria sottostarono all'episcopo di *Aquileia.* Sopravvenuti gli Unni, questo fuggì a *Grado,* anch'essa dichiarata metropoli *di Venezia e dell'Istria.*

L' unità geografica, politica, ecclesiastica del Golfo di Venezia, anche nel medio evo, comprendeva quindi l'opposta riva istriana.

Le invasioni barbariche furono una sovrapposizione di accampamenti militari, ma non modificarono la *natura etnica* nè le *istituzioni locali* delle popolazioni italiane e neppure su quell'estremo limite d'Italia ne modificarono la geografia. Lo storico dei Longobardi, Paolo Diacono, parlando delle provincie d'Italia, estende quella denominata *Venecia* dall' Adda sino al Quarnero, compresavi l' Istria. E ciò sul finire dell' VIII secolo.

Il geografo *anonimo ravennate* che tradusse, nel VII secolo, una Cosmografia greca composta a Ravenna, enumera diciotto provincie d'Italia, tra le quali pone l'*Istria* e la provincia di Ventimiglia, e dà l'elenco delle principali città, tra cui nomina *Tridentum, Tregeste, Pola, Parentio, Rivigno, Arsia.*

Passata l' Italia all' impero dei Franchi, nel *Capitolare* dell' 806 con il quale Carlomagno divideva tra i suoi tre figli l' impero, troviamo che nel determinare i possessi di ognuno, il vecchio imperatore accenna ai « confini segnati dai monti Italici sino al mare », ed « all'entrata e all' uscita d' Italia per le Alpi Noriche e per la Carnia ».

La naturale frontiera delle Alpi Giulie, per quanto valicata dai barbari d'ogni razza, rimase adunque nella concezione degl' italiani, come degli stessi invasori, *la porta d' Italia.* Perfino l'arabo Edrisi, che visse alla Corte dei re normanni di Sicilia verso la metà del XII secolo, descrivendo l' Italia nel celebre « Libro del Re Ruggero » nomina Trieste come città italiana: « Da Grado a Trieste sono cinque miglia. Trieste città grande e popolata sopra un fiume ragguardevole, che ad essa viene dai monti, che si congiungono colle Alpi. Questa è l'ultima

TRIESTE — COMBATTIMENTO DI AMAZZONI (LAPIDARIO). (Fot. Alinari).

città dei Veneziani ». Sfidiamo a trovarci uno scrittore di qualsiasi secolo o nazionalità, che ci parli di Trieste, di Pola, dell'Istria come di paesi *non italiani.*

Lo storico Riccobaldo da Ferrara, il quale merita di essere annoverato anche tra i geografi medioevali per il quinto libro del *Pomarium,* che contiene una descrizione dell'Italia e per un breve trattato storico-geografico intitolato: « *De origine urbium Italiae* etc. », annovera tra le sue provincie « La Venezia con l'Istria », della quale dice che ad oriente ha il seno Liburnicum e Pannonico, ad occidente l'Adda, a settentrione il Norico, a mezzogiorno gli affluenti del Po. Questa provincia comprende ad occidente le città di *Pola,* di *Trieste,* di *Aquileia* ».

TRIESTE — ACROTERIO DEL TEMPIO CAPITOLINO (LAPIDARIO).
(Fot. Morpurgo).

Flavio Biondo da Forlì (1388-1463), nella sua « Italia illustrata » la descrive « molto simile ad una pampana di quercia, circondata per la maggior parte dal mare; da Oriente dal mare Adriatico, ch'hanno anche chiamato Supero, da mezzodì e da Ponente dal mare Tirreno, chiamato anche Infero; quella parte poi, che volta a tramontana ha altissimi monti, chiamati per la loro altezza in lingua francese, l'alpe, de le quali (come dice M. Tullio) *come d'un muro le fu cortese, e la provvide la natura contro gl'impeti dei barbari;* ella si stende in lungo dall'Alpe da Augusta Pretoria ad Otranto 1020 miglia; si stende di larghezza, dove fa maggiore, *dal fiume Varo al fiume Arsia* 540 miglia; e nel diritto di Roma, da la foce del fiume Pescara, che corre nel mare Adriano a la foce del Tevere, è larga 126 miglia e gira intorno (misura delle coste) dal fiume Varo ad Arsia per riviera 3038 miglia ». E numerando le città, ci presenta « dopo di Nauporto, l'antica città di *Parenzo* sopra la quale è un monte e fu una terra chiamata l'uno e l'altra Orsario; appresso è *Rovigno* piccola terra, e poi nell'ampio golfo, sopra un colle alto e fortissimo naturalmente, è la città di *Pola,* colonia romana e ultima terra de l'Istria e de l'Italia ». Dovendo parlare del Quarnero nota: « ma prima che vegniamo a parlare di que' luoghi, che sono in questo golfo *infino al fiume Arsia che è il vero e noto termine dell'Italia...* ».

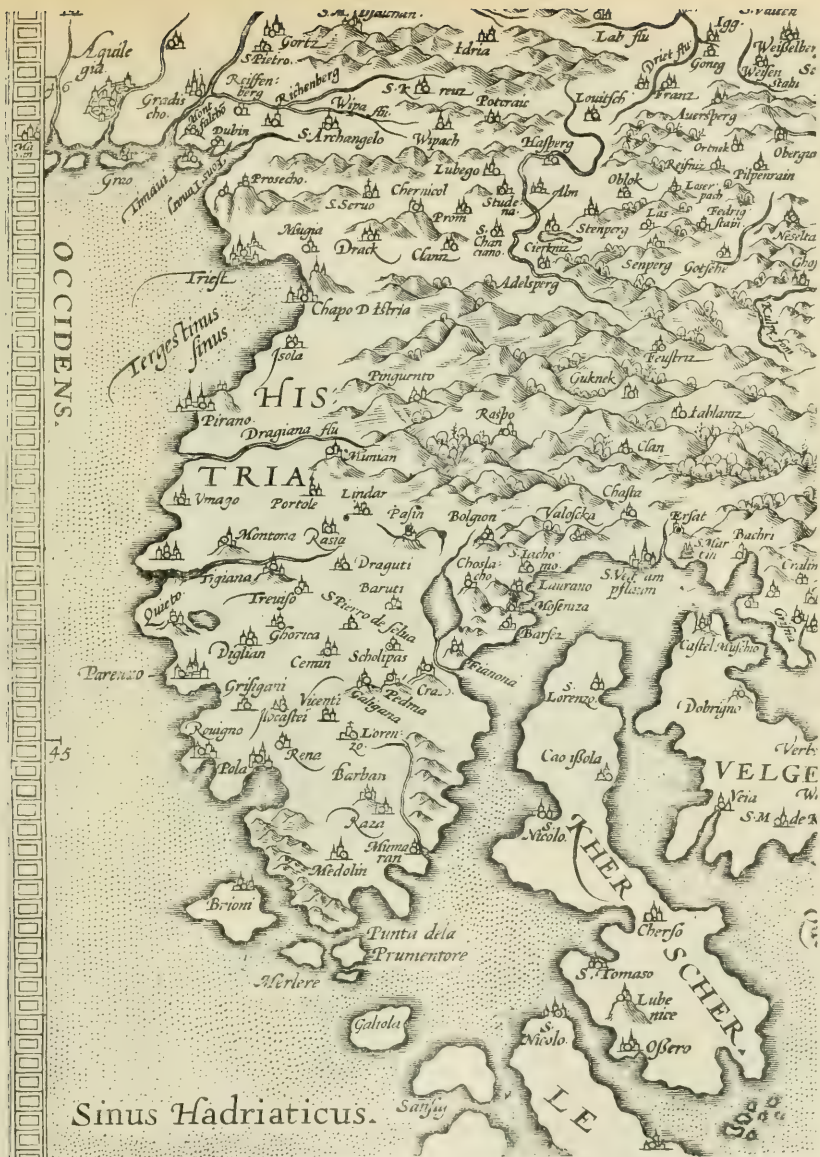
Nell'itinerario del Sanuto l'*Istria* è chiamata « ultima regione d'Italia fine et termine » e dallo storico Giambullari: « estrema provincia d'Italia da quella parte dove il Sol nasce, da ponente ha confine il Frigoli, da mezzogiorno il mare Adriatico, da levante l'Arsia fiumara in compagnia del golfo Flanatico, modernamente detto Quarnaro e *le Alpi della Germania dalla parte di tramontana* ».

D'onde si vede che il confine d'Augusto, dopo 15 secoli, è per gl'italiani ancora il confine della loro *nazione.*

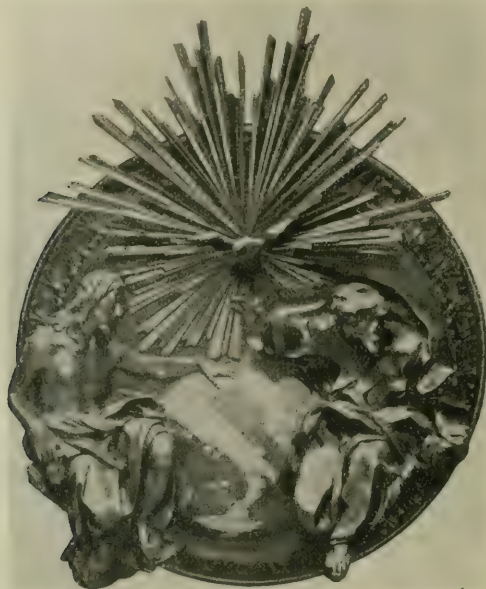
Quando s'incominciarono in Italia e in Europa a pubblicare Atlanti e carte geografiche, anche la cartografia venne a documentare questa continuità del confine naturale e della indistruttibile unità fisica della nazione italiana. L'*Istria* vi fu sempre compresa.

Il celebre Ortelio, olandese, così scrive dei confini d'Italia nei secoli più moderni a lei statuiti: « Il fiume Varo, d'indi una linea tirata sopra l'Alpi Cottie che li monti Genevra, Cenido e S. Bernardo comprendono e per lo monte Adula, cioè di S. Gotardo e per l'Alpi Retiche, cioè dei Grigioni, *aggiungendovi puranco li gioghi pertinenti al fiume Arsia, che dell'Istria è il termine* ». (*Theatrum Orbis Terrarum,* Anversa, 1570, Tav. 32).

Tutti i cartografi italiani e olandesi terminano l'Italia nord-orientale alla catena alpina delle Carniche e delle Giulie e alle foci dell'Arsa.

Nella *Géographie Universelle* di Giovanni Hübner (Basilea, 1757) che fu professore nelle Università germaniche, si legge che « le Alpi sono le montagne che separano l'Italia dalla Francia, dalla Svizzera *e dalla Germania* » ed è per questo, soggiunge, « che gli Italiani chiamano gli abitanti di questi paesi *ultramontani* ».

Osservazione giustissima: noi usavamo, e ancora usiamo lo stesso vocabolo d'*oltramontani* per indicare gli *stranieri*; come è vero che tutti gl' invasori, oltrepassando i varchi del Brennero, delle Carniche e delle Giulie, sapevano di *passare in Italia*.

Lo storico Guicciardini, contemporaneo di Machiavelli, nella descrizione d' Italia contenuta nel X volume delle opere inedite (Firenze, 1867) comincia enumerandone i confini in lingua latina: « L'Italia è cinta dalle Alpi, che la dividono dalla Germania, e dai due mari Adriatico e Tirreno.... Notissimi ne sono i confini: Il Varo, che separa la Liguria dalla Gallia, e *l'Arsa che divide l'Istria dalla Liburnia* ». Descrivendo le Alpi « che dividono Lamagna dall'Italia » nomina le città sul versante italiano: *Aquileia, Duino* castello nobile e forte: di poi è *Triesti* olim Tergeste, colonia romana, distante da Aquileia circa a trenta miglia. Dell'*Istria* dice che « comincia dal fiume Risano olim Formione... e si estende insino alla foce dell'Arsa... nella più intima concavità del Carnero... ed è inclusa tra il mare Adriatico *e le Alpi, che dividono l'Italia dalla Magna* ». Nell' enumerazione delle città dell'Istria nomina: « *Capo d'Istria, Umago, Cittanova, Neuporto, Parenzo* città antica, e di poi in su di un colle, *Pola* ultima città d'Italia... e *Albona* e *Terranova* ultimi luoghi d' Italia ».

I nostri scrittori del Rinascimento adunque tutti concordano nel concepire e descrivere le terre del versante meridionale e occidentale delle Alpi Carniche e Giulie, *compresa l'Istria,* come parte integrale d' Italia.

DETTAGLIO DEL FONTE BATTESIMALE IN SAN PIETRO VATICANO (1698).

Perfino nell' arte e nelle decorazioni monumentali, di cui i papi, dopo la ristorazione cattolica dei secoli XVI e XVII, vollero accrescere splendore all'*urbe,* le figurazioni geografiche del globo e dell'Italia divennero frequenti; e il concetto dell' unità geografica dell' Italia venne modellato nel magnifico fonte battesimale della grande basilica di San Pietro, opera di Carlo Fontana, nella prima cappella di sinistra, terminata nel 1698. Ivi l' artista modellò in bronzo

dorato un emisfero, sul quale campeggia in rilievo *l'Italia, circondata dalle Alpi e dal mare.* Ma a rendere più significativa la figurazione geografica ne' suoi giusti confini, quasi presago che un giorno si sarebbero contesi, l'artista effigiò a sinistra del riguardante la figura del Cristo, il quale appoggia la mano e segna con le estremità delle dita appunto quei confini orientali tradizionali, pei quali da tre anni l'Italia sando: « La partie des Alpes qui verse ses eaux dans le Pô et l'Adriatique, appartient à l'Italie... Les Alpes cadoriennes *et juliennes séparent l'Italie de l'Autriche* ». Non devono dunque i pubblicisti stranieri, siano americani o inglesi o francesi, meravigliarsi — come se fosse una pretesa od una aspirazione di data recente — del fatto, che il movimento nazionale per la integrazione dell' *unità politica d' Italia,* abbia

L'ITALIA SCOLPITA A RILIEVO SUL GLOBO DEL FONTE BATTESIMALE.

strenuamente combatte! Dall'altro lato il Padre Eterno alza il braccio benedicendo e la colomba simbolica sovrastante indica il concetto religioso dell'artista, che volle raffigurare l'Italia sotto la protezione delle tre persone della divinità.

Per non dilungare con le prove, che si possono moltiplicare a piacimento, scorrendo la letteratura geografica degli ultimi due secoli, ci limiteremo a ricordare Napoleone I, il quale scrisse una mirabile descrizione dell'Italia, geograficamente considerata, nelle sue *Memorie* di S. Elena, e la disse *così bene conterminata da limiti naturali come se fosse un'isola.* E precisempre avuto come logico, necessario obbiettivo, il confine naturale delle Alpi Giulie e del Quarnero.

II.

In un almanacco popolare, che usciva a Milano sotto la dominazione austriaca[1], uno de' nostri scrittori di statistica osservava: « V' ha paesi artificiali, la cui geografia non è che un rappezzamento o una frastagliatura storica; ve

[1] *Il Nipote del Vesta-Verde,* almanacco popolare per l'anno 1853, p. 100.

n'ha di naturali, dove la storia, se anche trabocchi alcuna volta vorticosa e traversa, finisce poi coll' adagiarsi tra le sponde e ubbidire al diritto divino della terra. L'Italia nostra, dopo la penisola Iberica, è la meglio inalveata e la più organica regione del continente europeo: non, come la Francia, stroncata a mezza convalle, e inchiodata dai trattati e dalla ragione delle lingue sur un pendìo, lungo il quale tirerebbe a sdrucciolare; non intarsiata e scaccata, come la Germania, da grandi valli interne e da un intricato serpeggiamento di fiumi, che scappano in tutte le direzioni verso mari stranieri; non incorporata, come la Russia, cogli sconfinati deserti del polo, e simile ad un' erma appena digrossata a mezzo rilievo su un macigno irreducibile; non, come la Polonia, perduta tra una vasta uniformità e quasi direbbesi una mortale indifferenza di terra e di cielo. Al di qua dell'Alpi invece la terra, il cielo, la vita, il pensiero, ogni cosa sembrano volgere concordi al mezzodì, al sole, al mare. Il terreno occupato dalle stirpi italiche è il solo, che possieda tutte le sue acque dalle scaturigini alla foce; il solo, che nella molteplice varietà dei suoi aspetti e dei suoi climi, serbi il marchio d'una possente unità. Varcato appena l' iperboreo deserto de' ghiacci alpini, voi sentite l'afflato dei mari meridionali e scendete alle primaverili riviere dei laghi, dove, come delizioso preludio di più vaste armonie, a piè delle selve degli abeti e dei castani, fiorisce l'ulivo della Liguria, l'olmo della Toscana, l'arancio della felice Campania e il cactus della torrida Sicilia. E non è colpa nostra se incappiamo in parole e in immagini, che sono e saranno eternamente poetiche. Ben vorremmo che la frontiera italiana si studiasse coll' archipenzolo e col traguardo, persuasi che n'uscirebbe sempre la medesima risposta ».

Forse a cagione della quasi recente formazione di tutte le altre nazionalità moderne dell' Europa, è sfuggito ai giornalisti il fatto tutto nostro, singolarissimo, dell'*Italia*, già formata *etnicamente*, *linguisticamente* e *politicamente* trent'anni avanti l'êra volgare. L'evidenza del fatto venne rilevata però dagli studiosi stranieri della nostra storia e del nostro paese; citerò per tutti un geografo *austriaco* dei tempi nostri, *Teobaldo Fischer*, professore nell' Università di Marburg. Nella sua opera *La Penisola Italiana*, egli riconosce che « l'Italia si vantaggia sui grandi Stati europei per *l'unità etnografica quasi perfetta* ». Egli rileva le cagioni geografiche per le quali conseguì questa unità etnica *fin dall'epoca dei Romani*. Dell'unità linguistica « creata dai Romani » dice bensì, che « fu turbata soventi volte per le invasioni germaniche dal nord o per le incursioni marittime dal sud; *ma il fondo romanico della popolazione, superiore per numero e per civiltà, ha finito sempre coll'assorbire, prima o poi, codesti elementi forestieri*. Sotto questo rispetto toccò all' intera penisola la buona fortuna di possedere *la più completa unità linguistica*. Per le stesse cause non s' incontrano in Italia quei sorprendenti contrasti nell' indole e nei costumi delle varie genti e delle varie sue contrade, i quali invece sono stati sempre la regola nella penisola slavo-greca ». (*Op. cit.*, Introduzione e Capit. IX).

Chi vuole comprendere il passato come il presente della storia d'Italia deve tener conto di questa peculiare antichità della omogenea *nazione italiana*. Malgrado le irruzioni barbariche e le divisioni politiche e il mutarsi e rimutarsi delle signorie, fossero indigene o straniere, l' Italia antica, l' Italia di Livio, di Virgilio e di Orazio — colle sue istituzioni municipali, che risalivano ai secoli della Magna Grecia e dell'Etruria, anteriori alla storia di Roma, co' suoi popoli stanziati sul suolo dissodato e lavorato da secoli secondo proprie tradizioni e consuetudini — si perpetua, anche se si ecclissa, sotto alle esteriori mutazioni delle conquiste. Queste rappresentano fatti *estrinseci* e *contingenti*, che non mutarono, talvolta nemmeno scalfirono la continuità della prevalente e incancellabile natura etnica della stirpe, plasmata e trasmessa, per eredità di sangui e di ambiente geografico, attraverso i secoli.

Le *dominazioni straniere* a cui andarono soggette, nelle vicende storiche dei varii secoli, le regioni sul confine alpino settentrionale e orientale, non hanno mai menomata, nel concetto dei contemporanei, l'*italianità* del Trentino, del Friuli, del Goriziano e dell'Istria. Che importa se tutto il reame di Napoli e quello di Sicilia vengono in possesso della dinastia d'Aragona? Nessuno degl'italiani contemporanei di Machiavelli, di Guicciardini, di Leonardo e di Michelangelo, riterrà perciò meno italiane Napoli o Palermo. Così dicasi di Milano, soggetta a vicenda a Francesi o a Spagnuoli; così di Gorizia e di Trieste, passate politicamente all'arciducato d'Austria. Fu detto per dileggio dal principe di Metternich, che l' Italia era « un'espressione geografica » e non s'accorse di avere riconosciuto con quell'espressione la più grande realtà della storia del mondo: la perenne indistruttibile unità e omogeneità della nazione italiana! Poichè, come osservava uno dei nostri più benemeriti geografi contemporanei, « salvo forse la Grecia, nessuna fra le nazioni, nè fra gli stati d' Europa può vantare un nome per così lungo evo rimasto quasi inalterato nell'uso e accettato universalmente.

« Questo significa che, non ostante nequizie di uomini e di tempi, non ostante sventure, se meritate o meno non è il momento di dire, lagrimevoli sempre, e lotte e divisioni e servitù ed esilî, il *concetto storico, etico, nazionale, naturale, rappresentato da quel nome,* avea avuto virtù di perdurare con mirabile costanza, anzi

CARTA
DELLE
ALPI GIULIE

CARNICHE

Karavanke

Radmannsdorf

Kranburg

Lack

Ober Laibach

Laas

Tarnova

Trieste

Muggia

Castua

Parenzo

Gallignana

Pedena

Lovrana

era andato sempre più maturandosi e consolidandosi »[1].

Epperciò l'*espressione geografica* — venuta l'ora in cui nella coscienza dei popoli si formò l'aspirazione e il proposito della propria indipendenza e unità politica — divenne *programma* del nostro risorgimento nazionale.

III.

Fermate due volte le armi italiane, a Villafranca nel 1859, a Custoza nel 1866, per secrete frodi diplomatiche non per colpa del popolo, l'*unità* italiana rimase *incompiuta*. La diplomazia aveva *mutilato* l'unità nazionale con un confine così *innaturale*, tanto geograficamente come etnograficamente, che lasciava sotto il dominio dell'Austria le popolazioni *italiane* della valle dell'Adige, del basso Isonzo e dell'Istria, e ci conservava il nemico, padrone dei valichi e dell'antemurale alpino, dentro le porte di casa, rimanendo così la nazione sotto l'incubo d'una perenne minaccia ed esposta a qualsiasi offesa. Una copiosa letteratura di uomini di Stato e di esperti militari mostrò allora la imprescindibile *necessità per l'Italia del suo confine naturale delle Alpi*. Discussero i tecnici sulla linea più conveniente per chiudere i varchi orientali, fermandosi i più al tradizionale confine augusteo o a quello geograficamente segnato dalla catena orientale dell'Istria, che termina alla punta di Fianona; mentre altri indicavano una linea che scenderebbe ad oriente di Fiume, sino al monte Bittorai. Ma a parte questa discussione di dettaglio, nessuno allora ritenne risolta la questione nazionale senza *Trento* e *Trieste* e i rispettivi territori *sino alle spartiacque delle Giulie*.

Nell'*Annuario Statistico Italiano* di C. Correnti e P. Maestri del 1864 la questione del nostro confine orientale era stata diligentemente esposta, illustrandola con una *Carta delle Alpi Giulie*, che formò poi quasi testo ufficiale delle aspirazioni italiane. Tantochè anche più tardi (v. *La Venezia Giulia* di Paulo Fambri, Venezia 1885) il confine in quella Carta tracciato parve il più ragionevole davanti alle necessità della difesa e il più equo verso le tendenze nazionali dei vicini Jugo-slavi. Quel confine era stato invocato nell'indirizzo che gli *emigrati Triestini e Istriani* avevano presentato a Vittorio Emanuele II il 28 giugno 1866 in Firenze, il giorno innanzi la sua partenza pel campo. Trascriviamo da quel documento:

« Perchè si possa dire *l'Italia costituita nella sua unità naturale e veramente degli italiani*, perchè si possano dire *inviolati il suo diritto e il suo onore e compiute le sue sorti, perchè l'Italia divenga all'Europa guarentigia di ordine e di pace e ritorni efficace istromento della civiltà universale*, infine perchè si possa dirla *libera dalle Alpi all'Adriatico*, è necessario piantare col tricolore italiano la croce sabauda sulla punta di Fianona, *là dove il primo sprone dell'alpe Giulia scende a tuffarsi nel proverbiale Quarnaro*. Quella punta si noma da antico *Pax-tecum*. E' là soltanto che si può stringere un patto duraturo di pace quale Europa la vuole »[1].

Come si vede, il voto degli emigrati Triestini e Istriani del 1866, il programma nazionale della guerra d'indipendenza, che doveva *compiere l'unità politica*, non parlava di Dalmazia, non solo, ma si fermava al di qua di Fiume. Era forse una rinuncia, una codarda oblivione, o un principio?

Era un *principio*. Il principio genuino della nazionalità, che ispirava tutti i nostri patrioti del Risorgimento: il principio, cioè, che *affermando il diritto della propria patria, rispettava, riconoscendoli, i diritti delle patrie altrui*.

Era noto infatti ai nostri scrittori e geografi del Risorgimento come fossero penetrate da secoli e si fossero stanziate, sul pendìo meri-

MUGGIA — LEONE SOPRA IL PALAZZO MUNICIPALE.

[1] GIOVANNI MARINELLI, *La Terra*, IV, p. 8.

[1] Vedi la *Carta delle Alpi Giulie* dell'Annuario Stat. Italiano del 1864, che riproduciamo in *fac-simile* fotografico.

CAPODISTRIA.

dionale delle Alpi orientali, popolazioni rurali di razza slava. Se le ragioni della lingua e della civiltà, *addensata nei centri urbani*, e le necessità della *difesa contro gli invasori* creano, per la ricostituita unità della patria, l'esigenza della naturale frontiera alpina, portata geograficamente sino alla linea di displuvio — intercludendo perciò quelle propaggini straniere, da gran tempo trapiantate sul versante italiano — non però dissimulavano quei geografi patrioti il desiderio di una maggiore omogeneità di stirpe anche in quelle estreme zone di confine, o, almeno, che la « superiorità numerica » degli italiani ne giustificasse l'annessione. — Scrupoli ignoti, si comprende, ai nazionalisti recenti, cresciuti nell'ammirazione della teutonica *Kultur*, delle cui massime e della cui mentalità sono intossicati del pari i nostri come certi sciovinisti jugo-slavi.

Allora il prof. Combi, istriano e dei più benemeriti studiosi e illustratori dell'italianità in quella regione, ripigliando, undici anni dopo la guerra del 1866, la tesi della rivendicazione dell'Istria, nella seduta 16 dicembre 1877 all'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, ci teneva ad avvertire:

L'Istria, o signori, di cui le statistiche austriache ci dànno l'anagrafe, non è già l'Istria che sola porta questo nome nella storia e quale distinta unità topografica, sì per lo contrario è l'*Istria amministrativa*, vale a dire un'aggregazione politica operata dai reggitori di Vienna coll'annettere alla *vera regione istriana* parecchi territorii, anche d'oltr'alpe, *occupati per intero o quasi da gente slava, e che in ogni tempo le furono estranei*.

« Non è di questa *creazione artificiale e recente*, che cade qui di occuparsi. Qui va considerata unicamente l'*Istria del suo nome secolare*, del suo popolo, della sua patria italiana, l'*Istria che giace ai piedi della Vena e del Caldera fra Duino e Fianona* — e in essa anche la *ragione del numero sta per gl'italiani suoi abitanti i quali d'un terzo superano gli slavi* ».

Anche allora, come oggidì, il patriotismo popolare democratico degl'italiani si mostrava preoccupato — nell'istante stesso che sentiva il bisogno d'assicurare le sue naturali difese — di riconoscere e rispettare il diritto altrui.

Ma « da qualunque opera si prenda a discutere il modo di ben guardare la cerchia delle nostre Alpi può ognuno attingere il convincimento, che la parte più esposta e più all'Austria vantaggiosa si è l'Alpe Giulia a' suoi varchi del sud e del centro. E le scientifiche esposizioni *conferma la storia, mostrandoci ella per tutti i secoli d'onde vennero all'Italia i pericoli maggiori e i più fieri lutti....* sino alle poderose guerre napoleoniche, le quali insanguinarono più volte queste contrade nello intento di barrare o schiudere *le più gelose porte d'Italia*. Nè basta; chè in avvenire l'avversario nostro più certo e più temibile sarà pur sempre ancora *nell'Austria sognatrice del passato* o *nella superba Germania...* ». (A. Amati, *Ai ministri presenti e futuri del regno d'Italia*, Milano, 20 luglio 1866. Tip. Chiesa e C.).

Se gl'italiani avessero ragione di argomen-

tare e prevedere così, i fatti di questa guerra lo hanno dimostrato anche ai ciechi.

Il 24 maggio 1915, adunque, quando il governo italiano, sospinto dall'agitazione minacciosa della democrazia, a cui s'unirono i patrioti d'ogni ceto, proclamò la guerra all'Austria, non fece che *riprendere la lotta del 1859 e del 1866, rimasta interrotta.*

IV.

Non ignoriamo le cieche, antipatiche e penose polemiche tra un gruppo di nazionalisti italiani e un gruppo di profughi jugo-slavi, che per tre anni (aizzate e mantenute, al di qua e al di là delle Alpi, da diplomatici germanofili, da furbi finanzieri e da congreghe retrive, ugualmente interessate alla difesa e alla perpetuazione della feudale dinastia degli Absburgo) impedirono ogni intesa fraterna tra le razze oppresse, ugualmente interessate invece a realizzare il programma profetico del nostro grande Mazzini. Noi dimostrammo altrove come fossero esigui di numero e di valore quei sedicenti nazionalisti (ex triplicisti e germanofili della vigilia) contro dei quali in Italia subito insorsero gl'intellettuali della democrazia e proseguì pertinace l'opposizione dei più sinceri interventisti [1]; i quali l'intervento avevano domandato sino dalle prime giornate dell'agosto 1914, non per fini imperialistici, ma commossi e spinti da quegl'ideali di nazionalità, di democrazia e di giustizia, che l'aggressione del Belgio e della Serbia aveva così brutalmente calpestati. Noi combattemmo allora in pro' del diritto e delle aspirazioni nazionali de' jugo-slavi, riconoscendo alla futura unità del loro Stato serbo-croato-sloveno il diritto d'incorporarsi la Dalmazia, sebbene « care oasi d'italianità sopravvivano su quelle sponde », che *giammai vorremmo consentire all'aquila grifagna degli Asburgo,* ma che volontieri saluteremo occupate da una giovane nazionalità di popoli redenti. Però attendiamo che del pari, dal campo de' nostri vicini jugoslavi, con uguale coraggio e sincerità, si levino voci autorevoli per riconoscere le ragioni di vita, di sicurezza e di diritto, che abbiamo esposte in questo breve riassunto, le quali rendono *indissociabile il compimento della unità d'Italia*

[1] Le polemiche a base di rettorica non meritano considerazione. Ma le ragioni degli intellettuali, che sino dal 1914 s'erano opposti alle aberrazioni del gruppo imperialista, si trovano lucidamente esposte e documentate nel volume testè uscito dei Professori MARANELLI e SALVEMINI: *La questione dell'Adriatico* — Firenze, Edizione della *Voce*, 1918.

CAPODISTRIA — CATTEDRALE: MADONNA IN TRONO E SANTI DI V. CARPACCIO (PARTICOLARE).

(Fot. Alinari).

dall'acquisto e riconoscimento de' suoi baluardi alpini.

Ben sappiamo — e nessuno il contesta — che sul versante meridionale delle Alpi, pei varchi che si schiusero ai barbari e agli eserciti imperiali, penetrarono e si diffusero (talvolta chiamati dagli stessi proprietari del luogo o dalla repubblica di Venezia) sciami di nomadi pastori o di lavoratori del suolo, sloveni o croati, i quali rimasero fissati alla terra su per le alte valli montane o nelle stazioni rurali, come *agl'indigeni.* Nè l'uso della loro lingua o delle proprie scuole o di proprii ministri del culto venne loro mai conteso o insidiato. Così del pari quelle popolazioni croate, slovene o rumene (ve n'è qualche nucleo nell'Istria) antichi ospiti del nostro suolo, che l'Austria aizzò contro di noi, ossia contro i nostri fratelli per dominarli entrambi, si troveranno domani con *uguali diritti, protetti dalle medesime leggi, rispettati nelle loro consuetudini linguistiche, religiose, culturali,* e chiamati dalla nuova libertà a

POLA - PIAZZA FORO COL PALAZZO CIVICO. (Fot. Alinari).

propaggini di nazionalità allogene dentro al nostro naturale confine. Tale fenomeno di endosmosi caratterizza tutte le zone marginali delle grandi nazioni. E noi abbiamo al di qua delle Alpi occidentali, nelle valli del Pellice e nella Val d'Aosta parecchie migliaia di famiglie di origine *francese*, disseminate in oltre 88 comuni, e 74.000 *albanesi* disseminati nelle nostre terre meridionali e della Sicilia, e 37.000 *sloveni* nella provincia di Udine; eppure giammai udì l'Europa levarsi contro il governo d'Italia voce di lagnanza o di protesta, perchè nessuno di quegli allogeni si considera *irredento.* L'Italia ha fatto di quegli *ospiti* di altra nazionalità dei *concittadini pareggiati nei diritti* relazioni di solidarietà fraterna e di tranquilla convivenza con noi, mentre l'esosa perfidia del regime absburghese li aveva tutti sistematicamente attossicati, facendone un covo di vipere.

Le polemiche, a cui abbiamo accennato, esagerando o mentendo cifre e fatti, pretesero di negare l'*italianità* di Gorizia, di Trieste, dell'Istria occidentale, solo perchè alle disseminate popolazioni slave dell'alta valle dell'Isonzo, del Carso petroso o dell'interno dell'Istria, s'aggiunse, negli ultimi anni (provocato e favorito dall'Austria), un rigurgito di elementi slavi dalle campagne nelle città, di lingua, di costumi, di sangue e istituzioni romane antichissime. Ma oltre che le cifre stesse del censimento austriaco

L'ISTRIA NELLA TAVOLA DELLO "STATO VENETO" DELL'ATLANTE DEL MONDO DI G. DELISLE, VOL. I (VENEZIA, G. B. ALBRIZZI, MDCCXL)
(V. la toponomastica e il confine orientale verso la Liburnia).

attestano della forte prevalenza della popolazione italiana sui *nuovi immigrati* [1], conviene tener conto di tutta quella folla di *militari* e di *funzionari* e di altri elementi esotici, i quali, col cessare del dominio austriaco, spariranno automaticamente dal paese, per essere surrogati da elementi italiani. A parte questo, la *prevalenza civile e sociologica delle città sulle terre del contado* è uno dei fatti più secolari e caratteristici di tutta la storia italiana; e il non tenerne conto, lo svalutare l' importanza di questo fatto dei *centri urbani italiani,* contrapponendovi le nude cifre numeriche delle popolazioni slave del contado, farebbe torto all' intelligenza e all' equità degli Statisti dei paesi alleati, se non facessero la dovuta differenziazione. Purtroppo errori diplomatici e intemperanze di sciovinisti hanno intorbidato le questioni più limpide e più semplici; ond'è strano, che mentre nessuno discute o contesta l'italianità del Trentino, ci sia ancora qualcuno all' estero, il quale, ignaro o ingannato, dubita dell' italianità di Trieste, « della città, che al pari dell'Istria, in tanti e sì replicati modi espresse la propria devozione alla patria comune ».

ALBONA — MOTIVI VENEZIANI. (Fot. Bronzini).

Ma sta di fatto, che dentro a quei tradizionali confini, risalenti a duemila anni di storia, per quanto turbata dalle invasioni e dalle infiltrazioni straniere, che caratterizzano tutte le zone di frontiera, l'italianità della lingua, delle consuetudini domestiche, religiose, municipali

[1] Secondo il censimento ufficiale *riveduto* del 31 dicembre 1910, Trieste aveva 230.704 abitanti, dei quali *italiani* 143.398 di fronte a 11.856 *tedeschi* e 56.916 *sloveni*. Analoga ed anche maggiore era la proporzione degl'italiani di Gorizia e di tutte le *città* della costa istriana: Capodistria, Pirano, Parenzo, Rovigno, Pola; e nell'interno: Pinguente, Pisino, Albona.

e civili delle *popolazioni urbane* si conservò tenace e inalterata sotto tutte le signorie. A chi pretestava la storia delle alterne dominazioni per contestarle il diritto di riunirsi all' Italia: « la storia dell' Istria è storia nostra — rispondeva nel 1861 C. Cattaneo. Anch' essa fu romana, e poi fu de' barbari; e poi si resse da sè, e poi cadde in potere di conti e marchesi e dei patriarchi di Aquileia; italiana sempre, oppressa quasi sempre, *anche nel lungo patire italiana;* sinchè Venezia mandò il suo leone a proteggerla, e quel sacro vessillo sventolò più secoli sulle torri delle istriane città, e fu sul cadere del secolo XVIII seppellito con funebre pompa e con lagrime. A non parlare dei contemporanei, l' Istria fu la patria dei Gavardo, dei Venier, del Vergerio, del Carpaccio, del Sartorio, del Carli, del Tartini, del Facchinetti; nomi in cui si illustrano le armi, la scienza e le lettere italiane.

TRIESTE — ISCRIZIONE DEL VESCOVO ENEA SILVIO PICCOLOMINI, POI PAPA PIO II.

Poco dissimile sul principio, benchè alquanto diversa poi, è la storia di Trieste. Da municipio romano surse a comune italico e quindi a importantissima città del Friuli e la prima dell' I-

stria, onde nel medio evo, nella lotta fra i patriarchi sovrani di Aquileia e la repubblica veneta per il possesso dell' Istria, ebbe molto a soffrire e, per godere d'una certa stabilità, cercò appoggio nella casa d'Austria, mettendosi sotto il suo protettorato. Ma per tale protettorato Trieste non perdeva la sua autonomia più di quello che la perdette Ragusa, mettendosi sotto il protettorato della Porta Ottomana. Un autore del seicento, Monsignor Tommasini, così parlava della città di Trieste: « E' una bella e ricca città e la più insigne della provincia, la quale *gode la sua libertà quasi picciola repubblica*, riconoscendo però il serenissimo Arciduca d'Austria per signore ed a questo ogni anno pagando un piccolo tributo di 100 orne di vino ». Le sue istituzioni erano dunque per nulla menomate da quella soggezione meramente nominale all'Austria. Solo più tardi, a poco a poco, l'Austria colle solite sue arti, co' suoi inganni, mutò il protettorato in dominio diretto. A poco a poco i diritti e i privilegi di Trieste scomparvero, e la piccola repubblica si trovò sottoposta a una nazione straniera, cioè alla Confederazione germanica, senza essere consultata! E di un protettorato, che cominciò con le carezze e finì col tradimento, è facile pensare qual conto facessero i triestini del secolo XIX. Essi parteciparono col cuore alle speranze del 1848. Invitata la città a mandare deputati alla dieta di Francoforte, si rifiutò e in una popolare assemblea dichiarò « abusivo l' aggregamento del 1815 »; il *Costituzionale* di Trieste in un appello al popolo proclamava che « il voler essere in niun tempo altri da quelli che Iddio ci ha fatti, cioè a dire italiani, sarebbe delitto in faccia a Dio, delitto in faccia ai nostri poveri morti che credettero vivere, credettero morire italiani ». Intanto cittadini triestini s' illustravano partecipando ai moti della rivoluzione italiana; il poeta Giuseppe Revere alle cinque giornate di Milano, poi alla difesa della repubblica romana; Filippo Zamboni alle battaglie di Cornuda e di Vicenza; il Valussi, il Dall' Ongaro, l' Orlandini a Venezia durante l'assedio del 1849; Alessandro Godina, Filippo Coen, Arturo Zanetti, Pietro Romani e parecchi altri combatterono contro l'Austria, e qualcuno vi lasciò la vita. Altri presero parte alla difesa di Roma....

ROVIGNO.

Le proteste, le resistenze dell' ultimo mezzo secolo, dal sacrificio di Oberdan sino ai processi e alle persecuzioni degli ultimi giorni, sono storia troppo recente e troppo nota. L'*irredenta* è stata alimentata dall'Austria co' suoi metodi incorreggibili: le vessazioni, le violenze, i tentativi di snazionalizzare la città non fecero che riacutizzare il sentimento *nazionale* di quei nostri fratelli *italiani*; onde appena scoppiò la guerra, essi corsero a migliaia in Italia ad arrolarsi e diedero a centinaia gli eroi, caduti in terra e in mare per il riscatto dell'Istria dall'oppressione degli Absburgo; mentre a centinaia e centinaia i rimasti, donne, vecchi, bambini, venivano dall'Austria confinati nei campi di concentramento!

Deve essere ben convinta l'Europa civile, deve farsene giusto concetto di verità e di giustizia l' alta coscienza idealistica e pratica del presidente Wilson, che se, come disse il nostro filosofo della storia G. B. Vico, « le cose fuori del loro ordine naturale non s'adagiano nè du-

rano », alcuna pace sarà *durevole* se questa venisse conclusa lasciando, nell' Europa di domani, come nel 1866, un' Italia *mutilata*. Gli stessi Sloveni devono domandarsi onestamente se, dopo l'eroica guerra che da tre anni gl'italiani combattono sulle montagne del Trentino e sull'Isonzo e sul Carso, per la liberazione dei loro fratelli irredenti e *per integrare colla conquista delle frontiere alpine il programma unitario del Risorgimento,* riterrebbero possibile una Italia che lasciasse in mani altrui la sua « porta orientale ». Che se per sventura si trovasse un governo, il quale firmasse una pace con una frontiera menomata e meno sicura, nessun italiano sanzionerebbe tale mutilazione.

V.

D' altronde anche per il futuro Stato Jugo-Slavo — che noi, fedeli continuatori del programma di Mazzini, augurammo riunisca in unità di nazione serbi, sloveni e croati — una frontiera appoggiata alla linea di displuvio delle Alpi Giulie dovrebbe, da chiunque abbia senso della realtà geografica e delle convenienze politiche, ritenersi la più desiderata e conveniente. Nè il fatto, che quella linea di displuvio lascerebbe ad ovest una zona pedemontana abitata da gente slava, più o meno commista con italiani, dovrebbe impedire agli uomini politici della Jugo-Slavia di riconoscere la necessità e la convenienza, in ogni zona bilingue o di genti commiste, di *contemperare le ragioni etniche con i fatti di ordine storico e topografico.*

Essi medesimi questi criteri li hanno invocati per giustificare le loro aspirazioni nei distretti *contestatissimi* di nazionalità bulgara, greca o albanese, sopra i quali od oltre i quali la Serbia distese i suoi confini, dopo l'ultima guerra balcanica del 1912-1913. Quelle ragioni geografiche invocate allora dalla Serbia per sè, valgono *a fortiori per l' Italia.* E non occorre insistervi per chiunque non ignora le innumerevoli pubblicazioni in contraddittorio sulle miste nazionalità della Macedonia.

Essi sanno quali affetti, quale debito di tradizioni, avvinca l' Italia alle sue care cittadine di *Zara* e di *Fiume,* che l' ossequio alle convenienze del nuovo Stato Jugo-Slavo ci fa riconoscere come *colonie* dentro a un territorio di altra nazionalità. Similmente considerino essi (e da noi avranno l'ugual trattamento fatto alle colonie etniche albanesi, francesi ecc.) le loro *colonie* dell' Istria e del Carso. Perchè l' intesa sia durevole e feconda occorre che i più illuminati apostoli della Jugo-Slavia s' adoperino presso i loro seguaci per aiutarli *a disimparare la lezione delle geografie austriache* e ad orientarsi, invece, nel loro stesso interesse e per la loro più feconda unità, verso le concezioni mazziniane.

In quel medesimo passo di Mazzini, che essi citano tanto volontieri: « Ma da Fiume lungo la sponda dell'Adriatico, fino al fiume Bojano sui confini dell'Albania, scende una zona sulla quale, tra le reliquie delle nostre colonie, predomina l' elemento slavo.... » queste parole hanno una premessa apodittica: « *L' Istria è nostra* ». E per comprenderla sarà bene rileg-

POPOLAZIONI ITALIANE TRA L'ISONZO E IL QUARNERO.
(Secondo l'Errera: « Il confine fra Italia e Austria », Milano, 1915).

gano le pagine da lui scritte, prima e dopo la infausta campagna di quell' anno, nel 1866. (Vol. XIV delle *Opere Ed. e Ined.* dell'ediz. incominciata lui vivente). Vi troveranno sviluppate le sue costanti previsioni intorno al fatale destino dell' Impero d'Austria e dell' Impero Turco in Europa, destinati a sparire per lasciar posto al libero costituirsi delle nuove nazionalità della penisola balcanica e della regione danubiana; ribadito il concetto della missione italiana, iniziatrice e alleata del moto d'emancipazione delle popolazioni slave, soggette ai due

TRIESTE — UNA SCALINATA NELLA CITTÀ VECCHIA.

(Fot. Morpurgo).

imperi morituri; ma vi troveranno anche più che mai chiarito il senso e il perchè del *confine naturale delle Alpi* necessario all' Italia, non solo come necessità strategica, ma come reintegrazione di carne viva appartenente al corpo della nostra patria.

Quando le sorti della guerra del 1866, condotta secondo le frodolenti combinazioni della diplomazia segreta, non secondo gli interessi dei popoli, terminava per noi con una Pace, che Mazzini stigmatizzò come « disonore e rovina » poichè « abbandonava al nemico il Trentino, i passi delle Alpi Friulane e l'Istria, *chiave della nostra frontiera orientale, la porta d'Italia dal lato dell'Adriatico* », il dolore dell' Esule, che aveva sognata la Patria finalmente unita, prorompe in quel suo scritto del 25 agosto (vol. XIV, p. 212) nel quale la sua antica fede unitaria proclamava ancora una volta, innanzi alla diplomazia d'Europa, il *porro unum necessarium* del programma italiano:

La religione italiana di Dante (« a Pola presso del Quarnaro — che Italia chiude e i suoi termini bagna ») è la mia e dovrebbe esser quella di tutti noi.

Le Alpi Giulie son nostre come le Carniche delle quali sono appendice. Il litorale Istriano è la parte orientale, il compimento del litorale Veneto. Nostro è l'Alto Friuli. Per condizioni etnografiche, politiche, commerciali, *nostra è l'Istria: necessaria all' Italia come sono necessari i porti della Dalmazia agli slavi meridionali.*

« *Nostra è Trieste: nostra è la Postoina o Carsia,* sottoposta amministrativamente a Lubiana. Da Cluverio a Napoleone, dall'*Ultraeque* (Venezia e Istria) *pro una provincia habentur* di Paolo Diacono, al « due grandi montagne dividono l' Italia dai barbari; l'una addimandata monte Calvera, l'altra monte Maggiore nominata » di Leandro Alberti, geografi, storici, uomini politici e militari *assegnarono all'Italia i confini accennati dall' Alighieri* e confermati dalle tradizioni e dalla favella... Questa pace, rovina al paese, *ci condanna alla necessità di una nuova guerra;* e la guerra, non giova illuderci, troverà l'Austria più forte e compatta di prima » (vol. cit., p. 216, 227).

E' per questa nuova guerra futura indeprecabile, ch'egli tracciava il suo profetico programma: « Siano le alleanze dell'Italia coi Popoli aggiogati forzatamente al carro dell'Austria, coi popoli che devono essi pure rivendicarsi libertà e indipendenza. *Sia la nostra guerra la guerra delle Nazioni.* Levate in alto la bandiera, *non solamente d' un interesse locale, ma d' un principio,* del principio che da oltre mezzo secolo ispira o signoreggia ogni moto europeo. Scrivete sulla vostra le sante parole: *per noi e per voi;* e agitatela, protetta da tutte le spade che possono snudarsi in Italia, sugli occhi ai Boemi, ai Serbi, ai Romàni, agli Slavi meridionali, alle

popolazioni bipartite fra l'Impero Austriaco e il Turco. Là stanno le sorti d'Europa e le vostre » (vol. cit., p. 184).

Parole che raccomandiamo, nel loro spirito e per l'alta concezione, ai pubblicisti jugo-slavi, perchè, liberandosi dalle suggestioni d'un passato recente (ma ormai seppellito sotto questa marea di sangue versato dai popoli, vittime delle ultime autocrazie feudali d'Europa), sappiano educare le masse della loro nazione dai tre nomi a seguire la bandiera, *non più d'un interesse locale,* ma *d'un principio.* Quello spirito di litigio, che l'Austria pe' suoi fini malvagi tenne acceso sui margini delle nostre nazioni, dev'essere spento: chi lo riattizza è traditore, serve al nemico. La nuova Jugo-Slavia guardi a' suoi nuovi porti, a' suoi dilatati orizzonti, alla sua grande missione che l'assorella all'Italia. Sarebbe indegna di questo suo avvenire, se non sapesse detergersi dalle anguste diatribe di ieri.

Si volgano gli Slavi meridionali a questi nuovi orizzonti. « I grandi pensieri creano i grandi popoli » scrisse Mazzini.

I centri di gravitazione delle nazionalità confinanti con noi non sono a Gorizia nè a Trieste, ma a Lubiana, a Zagreb, a Osek, a Sarajevo e in quei porti della costa adriatica, che l'Italia stessa offrirà domani alla loro attività fraterna per un avvenire di prosperità e di amicizia feconda, da svolgersi insieme *sul mare comune.* Convinti propugnatori di una intesa coi jugoslavi, confidiamo che al mutato orientamento degli spiriti, di cui fu solenne manifestazione il Congresso delle nazionalità oppresse dall'Austria tenutosi in Roma, rechi qualche contributo non inutile questa nostra scrittura, dettata dal desiderio di leali durevoli accordi per la liberazione dei popoli dalla incorreggibile e sanguinaria autocrazia degli Absburgo.

ARCANGELO GHISLERI.

TRIESTE — LA LANTERNA.

CLAUDE DEBUSSY.

UN laconico telegramma ci ha portato l'annunzio doloroso: due righe sperdute di tra le dense colonne di descrizioni terribili e di menzogne tortuose, hanno diffuso la notizia della sua morte. Qualche periodico ha aggiunto poche parole di commento: qualche scrittore ha stillato due note frettolose, che l'attualità richiedeva, e più nulla. Il fragore della battaglia distruggitrice indifferente d'ogni bellezza umana e divina ha coperto il suono delle voci fraterne; troppo all'arte è nemica l'epoca che attraversiamo, ed ancor più all'arte di Claude Debussy, fascinosa evocatrice di sottili sensazioni, di delicati sentimenti e di evanescenti stati d'anima.

Ma l'opera di Debussy in sè stessa e nel quadro della storia musicale ha tale un'importanza, tale un'impronta decisa da richiedere — in tempi più soavi — lo studio sereno profondo pieno di vibrazioni intime ch'essa non ha ancora avuto.

CLAUDE DEBUSSY.

Troppi errori di prospettiva vennero commessi da coloro che del Maestro vollero scrivere; l'impotenza dei pedanti e dei tradizionalisti si inacerbì in *pamphlets* di dubbia sincerità e di scarso rigor logico, che pretendevano di addentare l'opera del musicista con rabbia di botoli e servivano soltanto a dimostrare nel modo più luminoso la mancanza nei loro autori di sensibilità musicale e filosofica per comprendere; l'ammirazione di artisti probi e l'idolatria di giovani protesi verso ideali più alti si espresse (salvo le eccezioni pregevoli: Laloy, Marnold, e, da noi, Pizzetti e Bastianelli) in apologie di mediocre valore critico, se pur giustificabili per la loro sincerità e per il loro calore. L'opera di Debussy avrà tutto da guadagnare se ne verrà illuminato pienamente ogni atteggiamento cui nessun'ombra varrà ad oscurare; e le generazioni future parleranno di Debussy come di un classico: l'opera del quale sta a segnare una delle tappe più perspicue dell'evoluzione dell'arte nostra.

Novità di spiriti e novità di forme: ma sicuramente più di quelli che di queste. S'è anzi data troppa importanza ad alcune caratteristiche esteriori dell'arte debussyana, a scapito di quanto in essa è di veramente nuovo ed originale. La tendenza a ridurre l'importanza dell'opera di Claude Debussy all'uso di pochi accordi insoliti e di alcune scale orientali ha sviato il giudizio di molti; come pure quello di accostare al nome ed all'arte del musicista scomparso una quantità di altri musicisti che hanno ben poco a che vedere con le caratteristiche di quella: l'una cosa conseguenza dell'altra.

L'opera di Debussy non rappresenta come rinnovamento di forme e di mezzi espressivi un salto nel buio; giunge esattamente — direi quasi automaticamente — all'ora sua. Quello che l'uomo di genio Debussy ha fatto all'incirca nell'ultimo decennio del secolo scorso e nei primi anni di questo, iniziando con la *Damoiselle élue* l'opera di liberazione da ogni vincolo tonale e armonico, da ogni convenzione, da ogni *routine*, sarebbe stato impossibile cento anni fa; come sarà forse arretrato di qui a cinquant'anni, per questa febbrile affannosa ricerca di nuovi

campi di espressione che agita i musicisti d'oggi. Tale com'essa è, l'opera di Debussy venne annunziata e preparata; fu la conseguenza logica di un'evoluzione secolare, ineluttabile e indefinita nello spazio e nel tempo. Non v'è forse arte che più della musica si trasformi gradatamente senza interruzioni. L'armonia di Debussy è stata preparata da Weber, da Chopin, da Liszt, da Wagner; senza di essi sarebbe stata non soltanto irrealizzabile ma pure impensabile. L'evoluzione della musica è strettamente legata allo sviluppo delle nostre facoltà. Poco a poco i nostri sensi, quasi per un processo di consuetudine inavvertito, giungono a percepire rapporti di intervalli sempre più complessi, seguendo un cammino progressivo e rigoroso attraverso gli armonici costitutivi del suono. Le combinazioni che i sette-ottocentisti ritennero dover porre tra le dissonanze apparvero ad un tratto meno crudeli e meno insolite; più tardi gradevoli; finalmente addirittura *consonanti.*

La genialità di Debussy consiste non tanto nell'invenzione di tali accordi (che si ritrovano isolatamente in altri musicisti) quanto nell'aver saputo trarne un massimo di espressione, servendosi di essi con sobrietà e con esatta valutazione e discriminazione delle loro risorse.

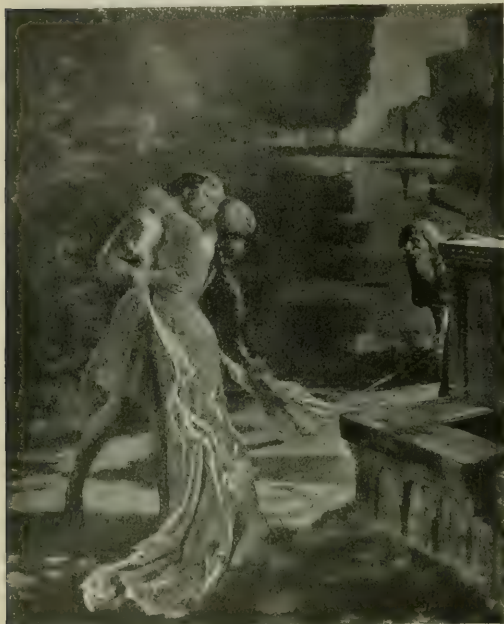
Gli accordi di *settima* e di *nona*, per sè stessi *dissonanti* secondo le vecchie regole armoniche, se non votati alla risoluzione della tonalità, appaiono nell'opera di Debussy come accordi formati dagli armonici naturali del suono fondamentale *(risonanze).* Gli elementi di questi accordi sono, precisamente come quelli degli accordi consonanti, parti integranti del suono fondamentale; la loro affinità essenziale risulta da un fenomeno oggettivo, già constatato sperimentalmente. Donde la dolcezza di tali *risonanze,* il loro fascino strano, più saporoso a misura che vi s'incontrano degli armonici più lontani. Si potrebbero citare molti esempi di questa miracolosa pieghevolezza dell'armonia debussyana ad aderire al sentimento. Ma non si conchiude nell'armonia il valore dell'arte di Claude Debussy; nè nell'uso di questi accordi, nè in quello delle scale orientali o di quelle per toni interi, che hanno pur portato un contributo insospettato all'espressione musicale.

Il rinnovamento di spiriti, estrinsecatosi specialmente nella scelta della materia musicale, ci rivelò un nuovo mondo di sensazioni; frutto di una sensitività così acuta e così fine da poter avvisare e rendere i più lievi aspetti della vita fenomenica. Claude Debussy ebbe l'intuizione della vita interiore del paesaggio e seppe esprimerla con oggettività, svelandone l'essenza eterna e vitale. La sua musicalità è formata di una moltitudine di elementi fusi in una vasta sintesi per mezzo dell'atmosfera musicale: come il sentimento della vita naturale è fatto di una moltitudine di impressioni profonde, sommerse dall'intuizione vaga di qualcosa di assoluto: la vita stessa.

CLAUDE DEBUSSY.
(Ritratto di Jacques Blanche).

Perciò non possiamo analizzare gli elementi dell'arte di Debussy con lo stesso criterio usato per la musica che lo precede; occorre un senso di profondità più vigile e più vergine per poter astrarre dai metri di confronto comuni. Perciò è stato detto che le creature di Debussy sono sfuggenti, sono di una vitalità evanescente incorporea, e si manifestano quasi in forma di subcoscienze inafferrabili. Perciò, anche da critici acutissimi e moderni, gli venne rimproverata l'inconsistenza, la scarsa sostanzialità, la sterilità di un'arte concepita come bellissima menzogna. Si volle vedere nelle creature evocate dal poeta e dal musicista di *Pelléas* dei simboli, dei fantasmi ultraterreni; invece che delle anime semplici, — come esse sono — sottili e profonde, viventi della vita eterna, di quella che fu ieri, è oggi, sarà quella di sempre. Anime a nudo: eternamente isolate, egoiste, ingenue: e sempre irresponsabili, nel Bene e nel Male. La musica è il loro linguaggio naturale, ma esse non sanno cantare: il ritmo scande i loro presentimenti, le loro malinconie...

Impressionismo? Si è voluto battezzare con questo nome, tolto all'arte pittorica per cui venne foggiato, tutta la musicalità debussyana. Ma *impressionismo* è poco; non è tutta l'arte

di Claude Debussy. *Impressionista* fu egli, sicuramente; ma innanzi tutto musicista. E non rinunziò ad alcuno dei diritti del musicista in nessun caso; e dimostrò di conoscere l'arte sua, vita e coltura, come pochi. (Nè disdegnò di servirsi di forme consacrate, quali il *quartetto*, la *sonata*, il *lied:* forme ch'egli tuttavia piegò alla sua sensibilità, spogliandola di quanto in essa v'era di caduco e di angusto).

«PELLÉAS ET MÉLISANDE» — SCENA DELL'ATTO IV.
(Da un'incisione di Rochegrosse).

Gli venne rimproverata la brevità dei suoi *temi*, la povertà della sua invenzione melodica. Errore di prospettiva, anche questo; i temi giudicati non per la loro efficacia e aderenza al pensiero, ma per la loro bellezza intrinseca lineare sonora: una curva, uno scendere e salire di registro, un lampeggiare di acuti contro un mormorare di bassi. L'ispirazione di Debussy è, sì, fatta di temi brevi; [ma come profondamente espressivi e aderenti al sentimento od al personaggio cui si riferiscono. I suoi personaggi per esprimersi non hanno necessità di *temi* di molte sillabe e cantabili; essi non cantano, nè secondo forme chiuse nè secondo la formula della *melodia infinita*. Essi *vivono*, e parlano un linguaggio ch'è quello scaturente dalla loro anima, armonioso e vero.

S'è parlato anche di poca solidità di costruzione nei suoi pezzi, di mancanza di unità. Intendiamoci: di unità tematica quale si trova nelle *sonate* di Beethoven o nelle *sinfonie* di Brahms, non è il caso di parlare. Ma chi s'accosti ripetutamente all'opera di Debussy percepisce una indistruttibile unità di composizione, ch'è data da mille piccole cose: da elementi melodici (in minima parte), da elementi ritmici e da elementi armonici (per la maggior parte); per modo che si può parlare di una vera unità armonica, non meno salda se pur meno evidente.

* * *

Qualunque possa essere il giudizio assoluto sull'opera di Claude Debussy, per cui occorrerà riesaminarla in anni più favorevoli e senza pregiudizi, la figura del musicista scomparso campeggia nel nostro secolo sovra tutte. Dopo César Franck la Francia non ha avuto un musicista più rappresentativo e più nobile; l'Europa un artista più vivo e più originale. La rivelazione di questa geniale tempra di artista segna una data non dimenticabile nella storia dell'arte musicale. Si è detto che il *Pelléas et Mélisande* è uno squillo di ribellione contro l'arte wagneriana e contro i suoi maldestri rappresentanti in Francia; ciò è vero, ma non è tutto il vero. Chè l'arte di Claude Debussy è inoltre la liberazione dall'enorme sintassi cumulatasi in due secoli di sedimentazione, dalla predominanza delle costruzioni simmetriche di una desolante uniformità, dalle formule armoniche e ritmiche vincolanti l'espressione in limiti ben designati, da ogni forma di stanco eroismo musicale.

L'arte di Debussy rappresenta la giovinezza latina; e francese in particolar modo. Colui che amò negli ultimi anni di sua vita terrena di far seguire al suo nome l'appellativo di «musicien français», ebbe veramente *il genio del gusto francese* — secondo la definizione del più acuto dei suoi esegeti e profeti, il Laloy —; e si riallacciò decisamente con il passato musicale della Francia, con Rameau, con Couperin, con tutti

i *clavécinistes,* per la chiarezza della composizione, l'elegante semplicità dell'eloquio, la naturalezza, la grazia soffusa di pudore, la bellezza plastica.

Ebbe dei precursori? La questione non interessa eccessivamente in genere, ed ancor meno in questo luogo, donde esula del tutto la pretesa di pervenire ad un giudizio critico sull'opera debussyana. Franck, i russi (con Moussorgski alla testa), Chopin, le musiche dell'Oriente, le *tanke* giapponesi, Chabrier, Erik Satie: questi nomi sono stati volta a volta pronunciati, più o meno con esattezza, sempre con l'intenzione di annettervi poca importanza. In arte si è sempre figli di qualcuno; e forse Debussy è un po' figlio di tutti questi sottili ricercatori di bellezza: e forse di nessuno: del suo tempo. Questo, sì, egli espresse con una delicatezza, con una acutezza di indagine tali da farci considerare l'opera sua come uno dei documenti più sinceri e più decisivi della sensibilità e psicologia contemporanee. Essa, non destinata a perire, ha gettato miriadi di buoni semi, di cui i frutti già stanno per esser maturi.

E' quasi di ieri il magnifico risveglio di musicalità onde l'Europa s'infiora per ogni sua terra; la parola di Claude Debussy ha destato attività latenti, ha additato la via a coscienze perplesse, ha rivelato una distesa di cieli luminosi dove l'arte si veste dei più smaglianti veli della bellezza. Quella voce echeggerà sempre nei dominî dell'arte più pura; perchè essa è quella di un Maestro.

GUIDO M. GATTI.

NOTA. — Poche indicazioni bio-bibliografiche.

Claude-Achille Debussy nacque il 22 agosto 1862 nei pressi di Parigi, a Saint-Germain-en-Laye. A dodici anni entrò in Conservatorio nella classe di solfeggio di Lavignac ed in quella di pianoforte di Marmontel; seguì in seguito le lezioni di armonia di Durand e quelle di composizione di Guiraud. Nel 1884 ottenne il prix-de-Rome con la cantata di Guinand *L'enfant prodigue* e fu inviato a Roma, dove dimorò i tre anni regolamentari. La prima sua opera significativa fu la *Damoiselle élue,* dal noto poema di D. G. Rossetti, opera che scandalizzò vivacemente i suoi vecchi professori; e da quel giorno Debussy fu messo al bando dagli accademici.

L'opera sua è assai rilevante e varia. Accenneremo soltanto alle composizioni più importanti.

Per il pianoforte: *Arabesques, Estampes, Images, Children's Corner, La boîte à joujoux, 24 Préludes.*

Per una voce e pianoforte: *Ariettes couliées* (da Verlaine), *Cinq poèmes* (da Baudelaire), *Chansons de Bilitis* (da Pierre Loüys), *Trois chansons de France, Trois ballades de Villon.*

Per insieme di strumenti da camera: *Quartetto d'archi, Sonata per violino, Sonata per violoncello, Sonata per arpa.*

Per orchestra: *Prélude à l'après-midi d'un Faune, Trois nocturnes* (Nuages-Fêtes-Sirènes), *La mer, Images* (Gigue-Ibéria-Rondes de printemps).

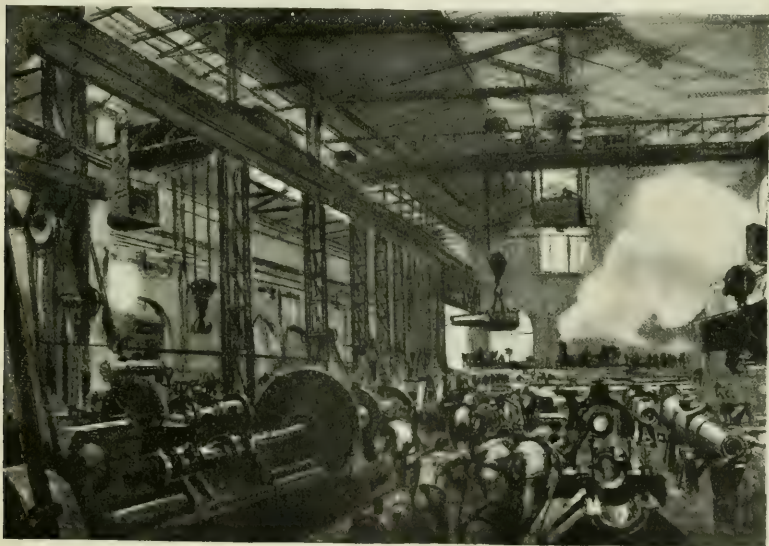
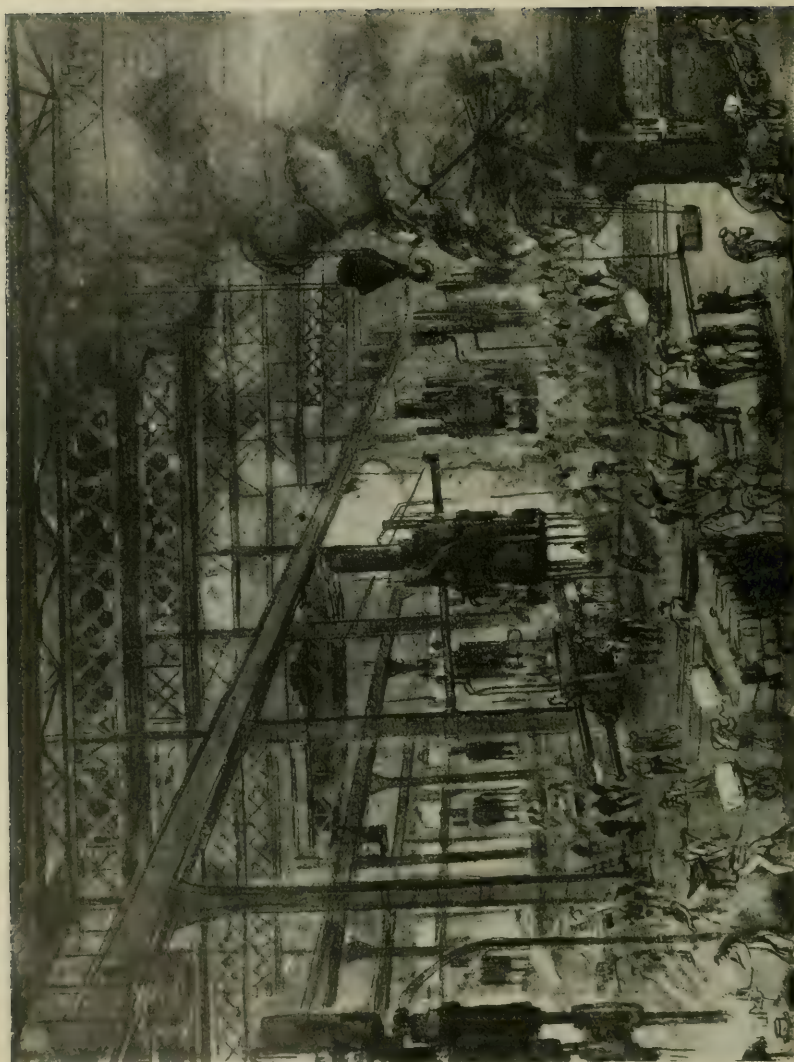
Per il teatro: *Pelléas et Mélisande, Le martyre de Saint-Sébastien.*

AUTOGRAFO MUSICALE DI C. DEBUSSY — « PELLÉAS ET MÉLISANDE », ATTO I.

CRONACHETTA ARTISTICA.

LE ARTISTICHE ILLUSTRAZIONI DI UNA RIVISTA TECNICA.

Nel gennaio dello scorso anno il Comitato lombardo di mobilitazione industriale iniziò la pubblicazione di un suo bollettino quindicinale nell' intento di mantenere più continuo e più intimo il contatto colle officine che producevano materiale per la difesa nazionale. Mentre il Comitato rappresentava il coordinamento e il controllo della produzione, in gran parte improvvisata, il bollettino serviva alla interpretazione delle disposizioni ministeriali, diffondeva notizie e consigli di carattere pratico e tecnico e si occupava dell' assistenza morale e igienica delle maestranze promuovendo e suggerendo tipi di refettorii economici, di dormitorii, di *crèches*, di temporanei villaggi-giardino e appoggiando con originali mezzi grafici la propaganda contro l'alcoolismo.

Quando il Comitato centrale di mobilitazione industriale si trasformò in Sottosegretariato delle Armi e munizioni e si pubblicò un bollettino per tutta l' Italia, venne ordinato al Comitato lombardo di cessare la pubblicazione del suo bollettino che era durato tutto il 1917 e la cui compilazione, curata con vero amore dall'ingegnere Mario Garbagni addetto al Comitato, aveva avuto tosto la singolare caratteristica che alle illustrazioni si aveva sempre provveduto con preoccupazione d'arte. Quasi ogni numero conteneva la nitida riduzione di un grande disegno che il soldato architetto Giovanni Greppi, addetto al Comitato, aveva avuto incarico di trarre visitando i maggiori stabilimenti di produzione di armi e munizioni. Quelle tavole rap-

GIOVANNI GREPPI: CANNONI E CANNONI

GIOVANNI GREPPI : PRESSATURA E TRAFILATURA PROIETTILI.

presentano con artistica efficacia imponenti ambienti, scene e aspetti del febbrile lavoro nazionale per la difesa del paese ed appartengono ad un arduo genere che, a torto, i nostri artisti hanno finora completamente ignorato e che all'estero trovò invece magistrali, tipici interpreti.

Riproduciamo due fra i più caratteristici disegni del Greppi, davvero notevoli per la serietà di indicazione della costruzione e del complesso macchinario e insieme interessanti per la espressione di movimento ottenuta con contrasti di chiaroscuro, ritmi di linee e il ben trovato elemento della figura umana.

Il bollettino lombardo sfuggì all'attenzione del pubblico ma, anche pel suo imprevisto interesse artistico, era molto apprezzato dagli industriali interessati, i quali venivano intanto stimolati a concorrere con larghi mezzi alle pratiche iniziative del Comitato lombardo, la cui opera di bene si farà profondamente sentire nella industria della regione anche dopo la guerra.

Abbiamo creduto di dover segnalare l'insolito fatto dell'essere stato riconosciuto il valore e la portata della diretta collaborazione di un artista anche in una pubblicazione di carattere tecnico industriale, in luogo della consueta illustrazione fotografica. Questo primo esperimento suggerì poi al Maggiore Generale Sardegna, presidente del Comitato lombardo, collo stesso intento di propaganda patriottica presso gli industriali e all'estero, il progetto di una pubblicazione d'arte — un album di grandi acqueforti composte, disegnate e incise dallo stesso architetto Greppi — della quale ci occuperemo tosto che sarà condotta a compimento.

C. B.

ARCHITETTURA FUNERARIA. STUDI DI UN ARCHITETTO ITALIANO.

Il prof. Gaetano Vinaccia di Porto Maurizio ha disegnato, con fine intuito e con alto senso di bellezza, molte piccole opere di architettura funeraria e precisamente stele e cippi commemorativi.

In questi disegni accanto ad un'abile facilità grafica di nobile senso decorativo l'architetto ha voluto rendere, attraverso una semplicità architettonica scevra da raffazzonature e da preconcetti stilistici, una garbata raffinatezza di concetto che è tanto più difficile in quanto che gli elementi di composizione appaiono fra le cose più semplici e fra i mezzi più tenui di efficacia rappresentativa.

Non tutto veramente di quanto è con felice contrapposto di bianco e nero in questi disegni raffigurati potrà poi apparire nell'opera costrutta, essendo alcune parti di essi intensificate o schiarite per migliore e più immediato effetto, ma la linea d'insieme e la precisione di alcuni particolari bene raggruppati appaiono con così accurata ricerca da far pensare che se la piccola opera eseguita potrebbe perdere l'intensità dei

chiaroscuri grafici, la minuziosa finitezza nella lavorazione della pietra o del marmo potrebbe accrescere alla semplice compagine d' insieme una più delicata armonia di colore, una più completa morbidezza di forme.

Il Vinaccia non tende ad esprimere grandi cose o ad affermare astruserie involute e indecifrabili: rende concetti piani con una nobile ricerca di simboliche espressioni chiare e schiette.

Su questa via è uno dei pochi nostri artisti che tentino sopratutto per l'arte cimiteriale manifestazioni allegoriche serie innestandole su linee architettoniche equilibrate e sincere, sopprimendo sagome forzate e ornamenti artificiosi.

Non tutti i suoi tentativi dei molti disegni fatti sono compiutamente riusciti; ma rimane sempre nell'opera sua il pregio indubbio di una bella originalità di pensiero, rara cosa sopratutto nei piccoli ricordi funerari.

Col sussidio del suo accurato disegno ricercatore di minute eleganze formali, egli potrà certo trovare nuove forme anche più complete di maggiori e più ampi studi. Avrà sempre il merito non comune, fra tanti che han fretta di salire, di aver iniziato dalle opere di più modesto intendimento progredendo a gradi sicuri, lo sviluppo della sua arte verso interessanti aspetti di geniale modernità.

L. A.

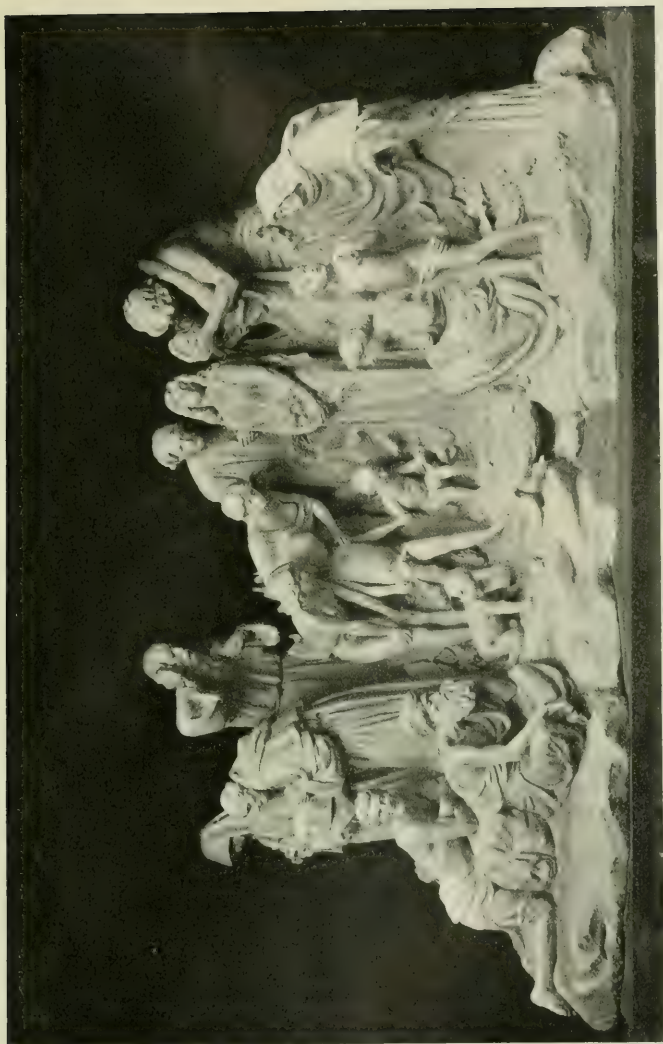
« IL MISTERO DELLA VITA »

GRANDE GRUPPO SCULTORIO DI E. GAZZERI.

Ernesto Gazzeri, il nome di questo geniale, squisitissimo artista non è popolare come e quanto meriterebbe. Ciò dipende dal temperamento dell'uomo che, pur dedicando, non da oggi soltanto, tutto sè stesso alla vita dell'arte e per l'arte vivendo ed all'arte dando opere di notevole rilievo, se ne sta silenziosamente chiuso nel suo studio, pago più della propria, che dell'altrui soddisfazione, se dalla creta da lui plasmata e dal marmo o dal bronzo, che le danno forme durevoli nel tempo, scaturisce la divina scintilla a irradiare della luce del bello la espressione di una idea o di una umana verità.

Così ha trascorso non pochi anni il Gazzeri, modenese, ma di origine fiorentina, studiando e lavorando con sentimento altissimo, seguendo l'impulso del proprio temperamento artistico preferente, ai tentativi farraginosi e affaticati dei novatori, la linea semplice, il concetto chiaro, l'armonia luminosa che offrono allo spirito una elevazione di refrigerio e di conforto.

Queste sue qualità lo mantennero, è vero, contro corrente — e ciò spiega, in parte, perchè, finora, gli sia mancata la grande notorietà — ma lo condussero alla méta — forse lungamente agognata — di presentarsi al gran pubblico nella interezza della sua propria individualità con un lavoro che la rivela completa.

E tale è infatti questo suo grandioso gruppo in marmo *Il Mistero della vita*, comprendente ben diciotto figure a grandezza oltre il naturale e nel quale, appunto, la semplicità dei mezzi,

ERNESTO GAZZERI: IL MISTERO DELLA VITA.

ERNESTO GAZZERI: IL MISTERO DELLA VITA (PARTICOLARI).

ERNESTO GAZZERI: IL MISTERO DELLA VITA (PARTICOLARI).

la veramente maravigliosa armonia dell'insieme e la squisitezza di fattura esplicano in forma magistrale un concetto profondamente meditato con intelletto di artista e di pensatore e, tuttavia, messo alla portata di chiunque si soffermi, pure fugacemente, ad ammirare il lavoro.

Nessun artificio, nessun lenocinio che adeschi. Le persone raggruppate attorno alla sorgente non sono statue, ma esseri umani, i quali, nell'atteggiamento e nella espressione della età, dei sentimenti e nel singolo grado di comprensione intellettiva, non si irrigidiscono nel simbolo ma dal simbolo traggono positura e movenze per essere vivi e parlanti.

Così i singoli personaggi, così i singoli gruppi. Quello della gioconda prima giovinezza; quello della madre; quello dell'amore; quello dell'adolescente, in cui già comincia a premere l'assillo del mistero e ne chiede alla vegliarda; quello degli asceti, che si allontanano presi da mistico fervore; e il giovane e il vecchio studioso; e la giovinetta rapita, tra i fiori, nella idealità di un sogno, destinato, forse, a svanire; e l'ignorante e il fatalista.

Non è facile disaminare tutto l'intimo senso di ciascuna espressione, di ogni atteggiamento; o, per lo meno, troppo lungo sarebbe spiegarlo minutamente; mentre a chi osserva balza vivido e persuasivo di verità convincente con tutto il fascino di una estetica purissima, manifestazione di arte e di bellezza.

Il ministro della istruzione, on. Berenini, giorni sono — venuto a conoscenza dell'entusiasmo che aveva suscitato l'opera in tutto l'ambiente artistico della capitale — volle vederla e non è stata la sua una visita di pura cortesia. L'eminente uomo si trattenne davanti al grandioso gruppo per più di mezz'ora ammirando ed esprimendo con calore la propria ammirazione. E volle il ministro sapere della vita e delle altre opere del Gazzeri, di cui, nello studio ampio e capace, rimangono alcuni gessi.

Queste opere varcarono quasi tutte l'oceano, come lo stesso *Mistero della vita* è destinato ad abbellire e ad arricchire una suntuosa villa di Francia.

Comunque, dalla dolorante ed espressiva statua di Saffo a quest'ultima complessa e ardita concezione è doveroso ricordare del Gazzeri i monumenti pregevoli di Miller, di Trevorscloss, di Beniamin, la *Filantropia*, l'*Eternità;* la statua della *Fortuna*, la geniale *Stella della sera*, la *Stele* per il cinquantenario di Solferino e San Martino offerta al presidente della repubblica francese, la pensosa effigie del filosofo Campanella e i ritratti di Paolo Ferrari per il Comunale di Modena, di Edoardo VII, di Leone XIII, per tacere di tante e tante altre opere, aventi tutte l'impronta di un'arte superiore e profondamente sentita.

Ma *Il Mistero della vita* culmina su tutte. E' un cimento vittoriosamente superato; riafferma le nostre tradizioni; pone in luce un artefice di grande valore; costituisce una gloria vera dell'arte italiana.

C.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE — OFFICINE DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE LETTERATURA SCIENZE E VARIETÀ

VOLUME XLVIII.

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

INDICE DEL VOLUME XLVIII

CARTONE DI RAFFAELLO PER LA SCUOLA DI ATENE IN VATICANO.

EMPORIUM

VOL. XLVIII. LUGLIO 1918 N. 283

IL MUSEO DEL CARD. FEDERIGO BORROMEO IN MILANO.

PER comprendere e valutare il significato dell'atto di donazione col quale, tre secoli or sono, Federigo Borromeo, Cardinale Arcivescovo di Milano, destinava a pubblico godimento le ricche collezioni di arte da lui formate, occorre considerare l'atto munifico in relazione alle condizioni sociali di quel tempo, e ravvisarvi l'anello di una catena di iniziative e di provvedimenti, adottati dal Borromeo per contrastare il decadimento intellettuale dell'epoca sua.

L'ambiente nel quale si svolse tale operosità, trova nelle pagine immortali dei *Promessi Sposi* una descrizione, la quale non potrebbe riuscire più evidente ed efficace: dal brano della *Introduzione* che vuole essere un saggio della tronfia ampollosità dello stile del Seicento, alle *Gride* sintetizzanti la mentalità del governo spagnuolo, dai vacui provvedimenti contro la carestia e la peste, venendo all'*Appendice* dedicata al processo degli untori, e al barbaro supplizio di Gian Giacomo Mora per le vie della città, noi vediamo la trama del Romanzo sostenuta continuamente dalla documentazione in singolar modo suggestiva delle miserevoli condizioni morali e materiali del Ducato di Milano, nei primi decenni del sec. XVII. Ed è nelle pagine stesse del Romanzo che la figura del Card. Borromeo — la sola, pur tenendo conto di quelle della Monaca di Monza e dell' Innominato, la quale si presenti nella schietta sua personalità e storica verità — ha trovato la meritata rivendicazione, se non dall'oblìo, da quella indifferenza che lo stesso Manzoni si propose di spiegare nel primo abozzo dei *Promessi Sposi*, con una digressione, di cui volle poi sfrondato il testo dato alle stampe.

« È cosa di meraviglia e di osservazione — « dice il Manzoni in questo brano soppresso « — che il nome di un tal uomo già ai nostri « tempi, in una posterità così poco remota, sia « non dirò dimenticato, ma certo non ripetuto « così sovente come si fa degli uomini più « illustri: che a questo nome, sia appena as- « sociata una idea languida d'un merito in- « certo, d' una eccellenza indeterminata.... Ma « la spiegazione di questo fenomeno si può « forse trovare nella condizione dei tempi, in « cui visse Federigo. A produrre quelle parole « o quei fatti, che rimangono presso ai posteri « oggetto di una ammirazione popolare, non « basta la potenza di un ingegno, nè la co- « stanza di una volontà: è duopo che queste « facoltà possano esercitarsi sopra una materia, « la quale abbia da sè qualche cosa di splendido, di memorabile; trovino un complesso « di coltura, sul quale fondarsi, dal quale pro- « gredire, al quale applicare gli aumenti e le « correzioni, per cui la memoria del genio rimane: ma Federigo Borromeo visse in tempi « di somma, universale ignoranza, e di falsa e « volgare scienza ad un tratto, fra una brutalità « selvaggia e una pedanteria scolastica.... » cosicchè, ancora più ammirevole si presenta l'opera sua, svoltasi in un ambiente che ne contrastava le idealità, i propositi.

Lo stesso campo dell'arte non sfuggiva al deprimente influsso: le composizioni tormentate e convenzionali, gli atteggiamenti strani, inverosimili, le discordanti tonalità di colore, le barocche virtuosità dello scalpello, corrispon-

devano alla vacuità delle idee nel campo letterario, ai concetti ampollosi, all'abuso dei superlativi, ai paradossi insensati: di modo che, mentre la esuberanza delle vigorose manifestazioni dell'arte nel secolo XVI può ancora suscitare in noi, colla parola « cinquecento », una visione di luminosità, l'esaurimento estetico del secolo successivo assegnò alla parola « seicento » il significato spregiativo di una condanna collettiva delle sue manifestazioni.

L'ADORAZIONE DEI MAGI, DI TIZIANO — DONAZIONE 1618.

Già Federigo Borromeo si era accinto con raro esempio di illuminata munificenza ad arginare, istituendo la Biblioteca Ambrosiana, il decadimento delle lettere e delle scienze: alle tristi condizioni dell'arte egli intravvide il rimedio nella ripresa delle buone tradizioni disertate. Guidato dal chiaro intuito della funzione educatrice riservata all'arte, egli non indugiò a formare una ricca collezione di opere eccellenti, alieno dal proposito di legare il proprio nome ad una accidentale accolta di manifestazioni d'arte, quale può eccitare l'egoismo del mecenate. Il Museo da lui formato — tosto assicurate le sorti della Biblioteca, che egli volle prendesse nome dal patrono della città — doveva essere di questa il naturale complemento, per quell'intima correlazione fra scienza ed arte, ch'egli ripetutamente affermò: l'elenco delle opere, annesso all'atto di donazione, rivela il pensiero che guidò la loro scelta e il loro raggruppamento: pensiero eminentemente educativo, poichè ai gruppi delle opere degli artisti maggiori e dei meno celebri, comunemente ritenuti sufficienti per costituire una collezione d'arte, Federigo Borromeo non esitava ad associare un copioso gruppo di copie, da lui fatte ricavare dalle più celebrate opere, ed una serie di ritratti dei personaggi illustri nelle lettere, nelle scienze, nelle arti; di modo che, quel godimento puramente estetico che si considera come finalità delle pubbliche e private raccolte d'arte, si trovava nel concetto del Borromeo integrato da intendimenti non comuni, praticamente educativi. La collezione dei ritratti, se non poteva ritenersi idea originale del Cardinale, perchè già da un secolo attuata in Como

da Paolo Giovio, e sull'esempio di questi adottata in Firenze dai Medici, verso la metà del sec. XVI, aveva pur sempre un particolare significato, come intimo legame fra la suppellettile della Biblioteca Ambrosiana, e quella del Museo a questa annesso: più caratteristica, anzi originale è la esplicita ammissione delle copie, e il Borromeo, prevedendo le facili obbiezioni pensò di ribatterle — nel libro, dal titolo *Museum*, illustrante le collezioni donate — con argomenti degni oggi ancora di essere ricordati e meditati. Egli dice: « Prima di parlare delle co-« pie, credo opportuno di rivolgere una parola « a quegli schizzinosi e superbi, che per farsi cre-« dere acutissimi critici, non appena vedono un « quadro ricavato da tali capolavori, subito lo « disprezzano e rigettano, quantunque di squi-« sita fattura. Dico adunque a costoro, che tutte « le cose umane sono caduche, e in breve spazio « di tempo si guastano e periscono: perciò era « da desiderarsi per il bene dell'umanità che, « come giunsero fino a noi le copie dei libri an-« tichi, così giungessero quelle degli antichi qua-« dri più famosi. Quanto preziosa sarebbe oggi « la copia di qualche dipinto di Apelle e di Zeusi! « quanto gioverebbe al progresso dell'arte, e « insieme quanto diletto se ne caverebbe! E' « quindi lodevole cosa il procurare delle copie, « quando sieno lavorate con estrema diligenza, « e si ricavino dai modelli più perfetti, prefe-« rendo i più esposti al pericolo di essere di-« strutti, o per essere già guasti. Con queste « norme abbiamo fatte fare le copie che si tro-« vano nel Museo ». L'elenco ricorda varie copie ricavate da Leonardo, molte dal Luini, altre dal Correggio, da Sebastiano del Piombo, dal Baroccio, dal Bronzino: e se della maggior parte di tali copie non rimane altra memoria, per il fatto forse che, come materiale essenzialmente didattico, rimase più facilmente esposto a disperdimento — venendo con ciò a mancare l'intento del Borromeo che « esse forse « faranno un giorno le veci dei celebri origi-« nali » — non per questo scema di valore il concetto da lui sostenuto, ed oggi ancora commendevole, della necessità di copiare le

LA SACRA FAMIGLIA E TOBIOLO COLL'ANGELO, DI BONIFACIO VERONESE — DONAZIONE 1618.

opere d'arte, preferendo le « più esposte al pe- « ricolo di essere distrutte, o per essere già « guaste ». Quanti dipinti vediamo tuttora soggetti ad un progressivo deperimento, ai quali rivolgiamo le maggiori cure per ritardarne la rovina completa, senza preoccuparci, dissuasi da un preconcetto dispregio per le copie, di assicurarne la fedele riproduzione.

Formato questo ricco complesso di opere d'arte con determinato intendimento educativo, il Borromeo lo affidava all'Accademia di Belle Arti, la quale colle norme da lui sagacemente stabilite, era destinata a rialzare le sorti delle tre arti maggiori: i nomi del Procaccini, del Nuvoloni, del Crespi, del Biffi, collegati agli inizi di tale istituzione, già costituivano una bella garanzia per l'avvenire dell'Accademia, se la morte del Fondatore a pochi anni di distanza, e il prevalere della indifferenza pubblica non avessero atrofizzato la nobile iniziativa. Il Museo, non più immediato elemento di educazione e di istruzione, diventò semplice collezione d'arte, alla quale l'accidentalità di doni e di legati recò successivi incrementi. Rimase ad ogni modo, nella collezione oggi chiamata Ambrosiana, la impronta del concetto e del valore suo iniziale, fra le opere di maggior pregio avendo ancora prevalenza quelle dell'atto di donazione del 1618, descritte nel già citato *Museum* col quale Federigo Borromeo integrò la benemerenza del mecenate col prestigio del critico d'arte, per il tempo suo, raro per non dire eccezionale.

IL RIPOSO IN EGITTO, DI JACOPO BASSANO — DONAZIONE 1618.

Il richiamo a qualcuna fra le opere più preziose del Museo, nella ricorrenza del terzo centenario della donazione, offre argomento per rievocare in pari tempo qualche saggio di questa critica d'arte del Borromeo.

Il primo quadro che il Card. Borromeo menziona come « posto in luogo distinto » è l'*Adorazione dei Magi* di Tiziano. Già nell'atto di donazione egli aveva scritto: « fu fatto fare dal « Cardinale di Ferrara per donarlo al Re Fran- « cesco. Ultimamente, essendo stato di San « Carlo, fu comperato da me dall'Hospitale mag- « giore, che fu di lui herede ». La singolare provenienza è ripetuta nel *Museum* che addita il dipinto come « la celebre opera di Tiziano, « che vi pose uno studio speciale per far pia-

« cere al Cardinale d'Este il Vecchio, che la « destinava a Francesco I° re di Francia: morto « l'Estense, il quadro venne per denaro alle « mani di S. Carlo Borromeo ». L'interessante cornice originale intagliata, aggiunge un altro particolare alle vicende del dipinto, poichè reca, assieme agli attributi di Diana, l'arco e la faretra, i monogrammi intrecciati di Enrico II e Diana di Poitiers, quali si veggono nel *Chateau d'Anet,* residenza di questa favorita del re: si deve quindi concludere che il Cardinale Ippolito d'Este si fosse proposto dapprima di farne omaggio a Francesco I, al quale era debitore della porpora, e sopraggiunta la morte di questi, abbia pensato di ingraziarsi il figlio Enrico II, completando l'omaggio del dipinto con quella cornice, documento destinato a comprovare il quadro della Pinacoteca Ambrosiana come di mano di Tiziano, rispetto all'altro a questi attribuito, e dello stesso soggetto, nella Galleria del Prado a Madrid.

« RITRATTO DI UNA DUCHESSA DI MILANO, DI MANO DI LEONARDO » — DONAZIONE 1618.

Nel descrivere il dipinto, Federigo Borromeo formula due osservazioni abbastanza originali come saggio di critica, costretta per di più ad esprimersi nel latino del seicento: accennando al paesaggio di fondo, egli osserva che « là « dove le falde dei monti e le estremità dei « piani si confondono, il pittore a bella posta « lasciò la tela quale è preparata, senza sten- « dervi sopra alcun colore, a fine di esprimere

« con quella lacuna l'allucinazione per cui gli « occhi, guardando oggetti troppo lontani si « ingannano »: e un'altra impressione visiva egli segnala nel piccolo moro al sèguito dei re magi « la cui nerezza è assorbita dalla oscu- « rità circostante, sicchè quella figura, ora si « sottrae alla vista, ora riappare attraverso gli « intervalli di luce incerta ». Vi è nel rilievo e nella spiegazione di questi due effetti ottici, un senso di osservazione personale, non meno acuto della franchezza di giudizio del Borromeo, il quale, pur compiacendosi della importanza del dipinto di Tiziano da lui donato al Museo, non esitò a scrivere: « questo quadro prova « che niuno può riuscire eccellente in tutto: di « fatto, la Vergine e il Bambino sono tutt'altro « che perfetti, e si vede che l'artista spese tutta « la sua diligenza attorno a quella turba igno- « bile di vivandieri e di servi, al sèguito dei « Magi ». Se non per il bambino, certo per la figura della Vergine, la osservazione non è fuori di proposito.

Un'altra opera d'arte mette alla prova il senso critico del Borromeo, ed è *La Sacra Famiglia coll'Angelo e Tobiolo*: nell'atto di donazione è detta « di Giorgione maestro di Tiziano »: sette anni dopo il Borromeo modifica nel *Museum* il suo giudizio: « se si guarda all'eccellenza del « disegno, si direbbe opera di Giorgione, non « di Tiziano: se alla potenza del colorito, di « Tiziano, non di Giorgione: nel dubbio, la « gloria si comunica all'uno e all'altro ». La critica odierna conviene nel ravvisarvi un'opera di Bonifacio Veronese, in base a raffronti che si possono facilmente istituire con altre opere di questo pittore: ciò non toglie che la stessa incertezza nella quale il Borromeo non disdegnò di rimanere, rinunciando alla precisa attribuzione data nell'atto di donazione, riveli non soltanto la prudenza del suo giudizio riflessivo, ma la diligente osservazione delle caratteristiche del dipinto: ondeggiando fra il Giorgione e il Tiziano, egli non poteva meglio fissare i limiti entro i quali doveva contenersi la designazione definitiva, nel nome di un pittore pure veneto, e coetaneo dei menzionati due artisti. Oggi ancora, nella scuola veneta, si offrono alla critica questi casi di attribuzioni oscillanti fra il Palma, il Tiziano, il Giorgione e il Bonifacio.

Il bel quadro « *Riposo in Egitto* » di Bassano il Vecchio, offre argomento al Borromeo per sfatare la opinione che questo artista sapesse dipingere solamente figure volgari: « ancora più smentì il Bassano la falsa accusa in questo quadro, in cui si vede la Vergine col « Bambino ed animali diversi. Presso la Vergine siede lo sposo Giuseppe, come oppresso dalla fatica del cammino; e appoggiando il capo ad una mano, guarda il bambino colla espressione viva e schietta dell'affetto paterno ». Certo questo dipinto si può annoverare fra le più complete e significative opere di Jacopo Bassano.

Il quadro che nell'atto di donazione 1618 è detto « *Ritratto di una Duchessa di Milano, di* « *mano di Leonardo* », attribuzione confermata nel *Museum*, è ormai considerato come la gemma più preziosa della Pinacoteca Ambrosiana. La critica odierna si affanna nel cómpito di togliere a Leonardo la paternità del dipinto, per assegnarla ad Ambrogio de Predis, socio e collaboratore di Leonardo nella commissione della *Vergine delle Roccie*. L'argomento sul quale si basa la sostituzione consiste nel particolare di quel lume sotto la palpebra superiore e nella coda dell'occhio, per cui questo assume singolare vivacità di espressione: il semplice fatto che lo stesso particolare, od artificio che dir si voglia, si vede anche nel ritratto di Massimiliano a Vienna, firmato Ambrogio de Predis, si considerò sufficiente per eliminare una attribuzione la quale, indipendentemente dal valore che si voglia riconoscere nella tradizione, rimane confortata dal pregio intrinseco, eccezionale, del dipinto: e ciò senza nemmeno riflettere come la stessa efficacia dell'artificio induca ad attribuirne il merito a Leonardo, riservando al mediocre suo collaboratore il facile assunto di averne fatto una materiale applicazione nel ritratto di Massimiliano. Non è qui il caso di enumerare le ragioni che militano in favore di Leonardo, nè di segnalare la deficienza congenita di Ambrogio de Predis, quale appare nelle scarse opere sue, od a lui attribuibili con qualche fondamento, rispetto al pregio singolare di questo profilo muliebre. Solo si conceda di difendere il Borromeo dalla taccia di avere formulata l'attribuzione a Leonardo coll'intento di magnificare l'opera d'arte da lui donata. Tanto l'atto di donazione, quanto il *Museum* escludono che egli siasi lasciato guidare dalla vanità: ponderato nei giudizi e nel lodare le opere d'arte, egli non esita, ove occorra, a modificare le sue conclusioni, o ad additare nelle opere descritte, come si vide testè, ciò che gli sembri deficiente; nè mai volle accentuare il suo compiacimento con accenni ai dispendi da lui sopportati per assicurare i tesori d'arte al Museo. Riguardo alla competenza ch'egli, pur non essendo artista, poteva essersi formato nel giudicare di Leonardo, si possono ricordare le pagine da lui dedicate al *Cenacolo*, e alla copia da lui fatta ricavare diligentemente delle figure degli apostoli, per salvarne il ricordo: si possono citare le copie fatte ricavare da altre opere di Leonardo, richiamare infine quanto egli scrive in merito alla *Sacra Famiglia* di Bernardino Luini « quadro stimato — così nel *Museum* — come « uno dei più perfetti di questo artista: ma « non tutta la gloria di questo lavoro spetta al Luini, essendo da lui divisa con un altro

SACRA FAMIGLIA DI B. LUINI (DAL CARTONE DI LEONARDO)
DONAZIONE 1618.

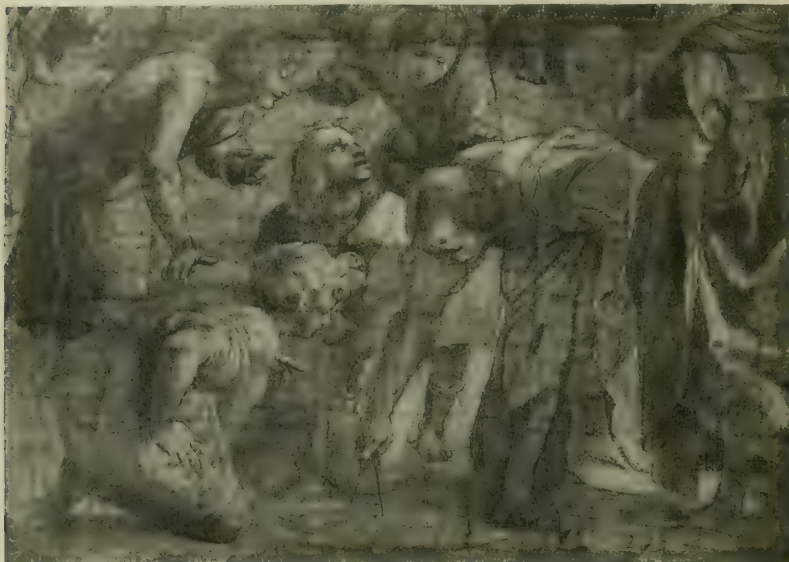
« sommo, con Leonardo: di questi è lo squi-
« sitissimo disegno, il Luini vi aggiunse quanto
« di meglio poteva dare, una certa delicatezza,
« le movenze, l'aria dei volti affettuosa, devota ».
Il Borromeo, pure condividendo la infondata tradizione, durata si può dire sino ai nostri

LA NASCITA DI GESÙ, DI FEDERIGO BAROCCIO.

giorni, che il Luini sia stato discepolo di Leonardo, anzi collaboratore, mostra col suo giudizio di avere intuito ciò che al tempo suo non si era ancora affermato, essere stata la tavola della *Sacra Famiglia* dipinta dal Luini valendosi, con qualche variante, del cartone di Leonardo, oggi all'Accademia di Londra: cartone che il Lomazzo vide nelle mani di Aurelio, figlio del Luini, verso la metà del sec. XVI, passato poscia in proprietà del Conte Arconati, al quale si deve la donazione dei codici vinciani alla Biblioteca Ambrosiana nel 1637, sei anni dopo la morte del Card. Borromeo [1].

Una delle caratteristiche del Museo è l'abbondanza delle opere del pittore fiammingo Giovanni Brueghel, conseguente della famigliarità che il Borromeo ebbe coll'artista, da lui conosciuto a Roma, ospitato per qualche tempo in Milano, e vivamente raccomandato al vescovo

[1] Un'altra preziosa tavola, non menzionata nel *Museum*, e non senza fondamento attribuita a Leonardo, di recente riconosciuta come ritratto di *Musicista* (la mano col frammento di musica era rimasta coperta da una ridipintura dell'abito) condivide col *Ritratto di Duchessa* la sorte di essere gratuitamente svalutata dalla critica moderna, non per altro che per contenderla a Leonardo.

di Anversa, quando il Brueghel nel 1596 volle rimpatriare. Per circa trent'anni durò ancora la relazione epistolare fra il mecenate e l'artista, il quale periodicamente inviava a Milano, per attestare la sua gratitudine, l'omaggio delle sue opere, dal Borromeo desiderate ed accolte sempre festosamente, non senza compensarne l'artista. Fra le opere più pregiate del Brueghel era la serie dei *Quattro Elementi*, particolarmente gradita dal Borromeo, alla quale si fanno ripetuti accenni nella corrispondenza epistolare, tuttora conservata nella Biblioteca Ambrosiana. Nel *Museum* il Cardinale dice a questo proposito: « i quattro Elementi eseguiti « a nostra richiesta sono così ben riusciti, che « non saranno mai abbastanza lodati ». E una conferma di tale pregio doveva pur troppo aversi nel 1796, colla inclusione dei « quattro famosissimi elementi » nell'elenco dei dodici dipinti di cui la Biblioteca Ambrosiana venne spogliata per arricchire il Museo di Parigi, e colla mancata restituzione, nel 1815, dei due elementi *La Terra* e *L'Aria*. La citata corrispondenza epistolare del Brueghel offre la singolarità che, sino al 1612, le lettere presentano uno stile stentato, confuso, e pessima calligrafia, mentre dopo quell'anno il carteggio assume una forma abbastanza corretta; circostanza la quale trovò una spiegazione col riconoscere nella calligrafia di queste ultime lettere la mano del pittore P. P. Rubens, che non disdegnò di fare da segretario al Brueghel per la corrispondenza col Borromeo, valendosi della conoscenza della nostra lingua.

PARTICOLARE DEL CARTONE DI RAFFAELLO: IL GRUPPO DI ARCHIMEDE E GLI ALLIEVI — DONAZIONE 1625.

Fra i quadri che, pur non figurando nel *Museum*, si possono ritenere acquistati dallo stesso Borromeo, crediamo di annoverare *La Natività* del Baroccio, una fra le più belle composizioni del geniale pittore: poichè, ad attestare il desiderio del Borromeo di avere qualche opera originale di questo pittore, in aggiunta alla copia da lui fatta eseguire di una *Sacra Famiglia*, abbiamo una lettera di *Fr. Maria capuccino poverello*, il quale trovatosi ad Urbino, e venuto a notizia che il nipote del Baroccio stava per vendere dipinti e disegni, da questi

ereditati, scriveva al Cardinale di aver fatto sospendere la vendita, in attesa di sue istruzioni: questo particolare comprova come il Borromeo abbia potuto — non soltanto per l'acquisto di codici e manoscritti nel lontano Oriente, ma anche per le opere d'arte — giovarsi dell'opera devota e solerte dei religiosi, che vagavano per il mondo conoscendo per fama il mecenate milanese.

Un altro cimelio che non figura nell'atto di donazione 1618, è il Cartone di cui Raffaello si valse per frescare su di una parete della Camera della Segnatura, in Vaticano, la composizione che si conviene di chiamare *La Scuola d'Atene*. Poichè il *Museum* si limitò ad un breve accenno, senza nemmeno indicare il soggetto del disegno, dicendo che «tanto più caro deve essere agli « studiosi, quanto meno si può dubitare del- « l'autore », così non risultava in quale circostanza fosse entrato nella collezione del Borromeo l'unico fra i cartoni delle numerose composizioni di Raffaello, che sia sfuggito ad inesplicabile e deplorevole disperdimento: recenti indagini mi consentono di chiarire questo punto. Era il cartone di proprietà del Conte Fabio Borromeo Visconti di Brebbia, il quale nel 1610, istituita la Biblioteca Ambrosiana, acconsentì a farne il deposito nelle sale di questa, a condizione di ritirarlo a richiesta. Venuto a morte il Conte Fabio, nel 1625, anno della fondazione dell'Accademia di Belle Arti, il Cardinale potè

MADONNA COL BAMBINO ED ANGELI, DI SANDRO BOTTICELLI.

assicurare definitivamente il cimelio al Museo, acquistandolo dalla vedova Contessa Borromeo Spinola.

Era il cartone diviso in due parti, il che aveva contribuito alla erronea interpretazione del soggetto, trovandosi nelle varie descrizioni del seicento le figure principali di Aristotile e di Platone, scambiate colle figure di S. Pietro e di S. Paolo, od anche di G. Cristo; ancora nel 1796, quando la Biblioteca Ambrosiana venne spogliata dei più importanti cimeli, inviati a Parigi per arricchire la collezione destinata a prendere il nome di *Musée Napoléon*, il disegno veniva così elencato: « Cartone della Scuola di « Atene, ossia di S. Paolo che predica nell'Areo« pago di Atene ». Meno note sono le vicende del cimelio a Parigi: nella descrizione delle opere provenienti dall'Italia, provvisoriamente esposte nel *Musée Central des Arts*, l'anno VI della Repubblica (1799) il Commissario del Museo J. B. Lebrun dice, a proposito del Cartone di Raffaello, essere « une des plus belles et des plus grandes conceptions qui ait enfanté le génie de ce grand'homme » e si affretta a far sapere

RITRATTO DI MUSICISTA, DI LEONARDO.

che l'Amministrazione provvederà alla migliore conservazione sua, proteggendolo con cristalli. Che il cartone, già da due secoli smembrato in due parti, ed appeso nelle sale dell'Ambrosiana senza alcun riparo, dovesse trovarsi in condizioni mediocri, e che il trasporto a Parigi, *manu militari,* non potesse avergli giovato, si può facilmente pensare: ciò non toglie che debba accogliersi con diffidenza la notizia del Lebrun che « les deux cartons étaient en plus de 500 « morceaux, et dans le plus mauvais ordre. « L'Administration vient de les faire recoller « et de les réunir en une seule et même partie, « de 24 pieds et demi de longueur ».

Si intravvede in questa notizia una esagerazione, dettata probabilmente dal desiderio dell'Amministrazione di rendersi benemerita; poichè nel disegno quale ritornò effettivamente rinfoderato con diligenza, si possono rilevare, oltre alle unioni dei vari fogli necessari per formare il cartone di così notevoli dimensioni, le traccie di vari strappi subìti dal disegno: ma le condizioni generali del disegno escludono che siasi trovato, un tempo, ridotto in cinquecento frammenti. Ritornato nel 1815 alla antica sua sede, il Cartone ebbe degno collocamento in una delle sale superiori della Biblioteca, ampliata verso il 1830.

TESTA DI S. GIOVANNI B. (FIRMATO ANT. SOLARI 1508) — DONAZIONE L. BELTRAMI 1906.

La impressione che dal medesimo si riceve non è certo meno poderosa di quella data dall'affresco in Vaticano, sebbene il disegno manchi della parte superiore architettonica, per la quale Raffaello si giovò di Bramante. La spontaneità e la sicurezza nel delineare le figure e nel raggrup-

parle, appare nel disegno meravigliosa per il senso di geniale improvvisazione che emana da tutta la scena: nè meno meravigliosa è la vasta e profonda erudizione che il soggetto dovette richiedere [1]. Il Cartone dell'Ambrosiana è quindi un prezioso commento di quella pagina insuperata del nostro rinascimento, che il venticinquenne pittore umbro, cresciuto come Virgilio nella solitudine e nel raccoglimento di una regione dolce e solenne, tutto chiuso nel misticismo delle sue madonne e nella famigliarità dei suoi ritratti, seppe sotto la forte impressione della grandezza dei ricordi di Roma condurre a compimento colla decorazione della Camera della Segnatura: *La Disputa del Sacramento,* che glorifica la scienza divina, supremo benessere dell'anima; *La Scuola d'Atene,* che esalta la scienza umana, la tendenza dello spirito verso la verità; *La Giurisprudenza,* presidio del diritto e della giustizia, eterne basi del bene; *Il Parnaso,* aspirazione dello spirito verso il bello, il bisogno di amare. Questo ponderoso cômpito di ideare, coordinare in unità di raffigurazione la varietà di soggetti così complessi, stupisce per la rapidità colla quale venne esaurito, in meno di tre anni: ancor più grande è lo stupore, rievocando gli avvenimenti politici e militari, che incalzarono dal 1508 al 1511, mentre la Camera della Segnatura si popolava delle figure severe, calme, soavi, riassumenti le idealità e le aspirazioni della mente umana: Venezia spossessata, dalla Lega di Cambrai, del suo dominio di terraferma; Pisa oppressa da Firenze; i Francesi a Milano, gli Spagnuoli a Napoli; le truppe Cesaree a Verona, Vicenza, Padova; i turchi scorrazzanti nel Friuli. Mentre questi avvenimenti travagliavano l'Italia, Raffaello nella Camera della Segnatura, e Michelangelo sulla vôlta della Sistina, gareggiavano nel contrapporre alla cieca e brutale loro violenza, la poderosa affermazione della inesauribile vitalità del genio latino, germogliato dal ceppo della civiltà ellenica, rifiorente nelle regioni più alte e serene dello spirito.

LUCA BELTRAMI.

[1] Il divario più sensibile fra il dipinto e il cartone, sta nell'assenza, in questo, della figura accosciata, sul davanti, nella quale si vuol riconoscere Epitetto. Risalga questa assenza al concetto originale di Raffaello, decisosi più tardi a diminuire lo spazio libero fra i due gruppi laterali di Pitagora e di Archimede, oppure sia conseguente da una mutilazione subìta dal Cartone, non si potrebbe oggi con sicurezza stabilire: ma il maggior riposo che il disegno offre nella parte centrale, rispetto all'affresco, non è senza efficacia nell'impressione d'assieme. Certo non si sarebbe pensato che tale spazio libero avesse a prestarsi per assegnare alla *Scuola d'Atene* l'ufficio di semplice sfondo per glorificare un filosofo moderno, per quanto grande si voglia considerare, come si è verificato nella sala di una università germanica, una parete della quale venne decorata colla fedele riproduzione dell'affresco vaticano, per collocare al posto d'onore, sotto Aristotile e Platone, il busto di Emanuele Kant: glorificazione che potrebbe esser giudicata inopportuna, oltre che antiestetica, quando non contribuisse a ricordare come quel tedesco, introdotto fra le più alte personificazioni dell'umano sapere, abbia salutato con gioja la indipendenza degli Stati Uniti, e con entusiasmo la Rivoluzione Francese.

ARRIGO BOITO.

QUEI pochi della nostra generazione che ebbero la fortuna di avvicinare il Maestro negli ultimi anni della sua vita serberanno di lui un ricordo così dolce, così sano, che mai più si potrà cancellare dalla mente e dal cuore. L'artista era oramai così fuori da ogni possibile discussione, che si ammetteva tacitamente come un assioma, mentre l'uomo si presentava sempre con aspetti rinnovati, interessantissimi. Arguto o profondo, gioviale o grave, non si poteva conversare con lui senza che a un certo momento le risposte si facessero più rare, più monosillabiche. Ci si sorprendeva allora ad ascoltarlo soltanto, avvinti ed affascinati dalla sua chiara parola, serena, energica, esprimente un pensiero costantemente lucido e netto e lineare che finiva per convincere gli spiriti più contraddittori. E Dio sa se ve ne erano spesso intorno ad un certo tavolo del Savini, quelle sere in cui il Maestro veniva verso il tardi a pranzare, quando gli amici abituali avevano già finito.

La sua figura snella ed elegante appariva sulla soglia della porta: si fermava un istante: attraverso il pince-nez subitamente appannato aguzzava lo sguardo, ma era l'affare di un secondo — il verbo chioccio e prepotente di Giovanni Pozza non lasciava luogo ad alcun dubbio — e Boito si dirigeva verso il nostro tavolo, solo guidato da tanta sonorità!

In un'epoca di quasi antimilitarismo io non potevo vederlo senza levarmi e mettermi sull'attenti. Sentivo di riverire così l'uomo illustre; ma egli, nella sua squisita cortesia intendeva soltanto ch'io volessi cedergli il posto sul divano – e invariabilmente rifiutava col più affabile gesto, pretendendo di star meglio seduto su una semplice sedia — e aggiungendo poi, con un sorrisetto significativo a Giovannino, che gli avversari devono guardarsi in faccia.

Erano quelle le sere di buon umore. Credo anzi che egli non volesse mai apparire, anche agli intimi, che nelle migliori disposizioni di spirito. (Oh, qualche felice ritocco al *Nerone* non era certamente estraneo a tanta letizia!). E il pranzetto era ordinato con la giocondità

Arrigo Boito

di uno scolaro in vacanza. E intanto un soggetto si enunciava da sè come un teorema, e giù giù argomentazioni contradittorie, botte e risposte, paradossi, volate oratorie, sofismi. Ma lui, solido in arcioni come un cavaliere in lizza, resisteva, vinceva con la forza della sua logica, del suo stesso convincimento; ed anche Pozza, anche Pozza (è tutto dire!) cedeva. Sì, caro ed indimenticabile amico: tu cedevi perchè tanto amavi e tanto profondamente ammiravi Arrigo Boito. Pure chiedevi una rivincita — oh, anche in un altro campo — e sparecchiato il tavolo facevi portare un giuoco di scacchi. Ed eccovi entrambi alle prese, di nuovo. Lui calmo, riflessivo, eccezionalmente lento nelle sue mosse ponderate, tu nervoso, a scatti, a salti, come se per te tutti i « pezzi » fossero dei cavalli, dandoti della bestia, smaniando, sbuffando, gli occhi a qualche centimetro dalla scacchiera, « mangiando » l' immangiabile.... Eppure il « matto » veniva, implacabile, al momento giusto, nè un minuto prima nè uno dopo, e tutti i *se*, tutti i *però* non potevano distruggerlo. Ma il maraschino boitiano rimetteva le cose a posto, e la sua serata finiva dolce e gaia, mentre la tua cominciava appena, troppo agitata per non consumarti tanto, tanto prematuramente!

* * *

L'ULTIMO RITRATTO DI ARRIGO BOITO.

Boito musicista! Già non si discuteva più; oh, da tanti anni! Eppure quanto veleno schizzato contro il giovane precursore che aveva osato « intedescare » l'Arte italiana! Sicuro! Questo scrivevano e urlavano critici e criticonzoli del tempo. Beethoven! Wagner! e non s'accorgevano che solo la foggia di vestire aveva somiglianza con quella d'oltr'Alpe, ma che il viso e la favella del giovane sognatore erano nostri, assolutamente nostri, tanto nostri che bastarono pochi anni e pochi ritocchi, perchè un pubblico eletto gliene riconoscesse il vanto e lo facesse assurgere a un'altezza dalla quale mai più discese.

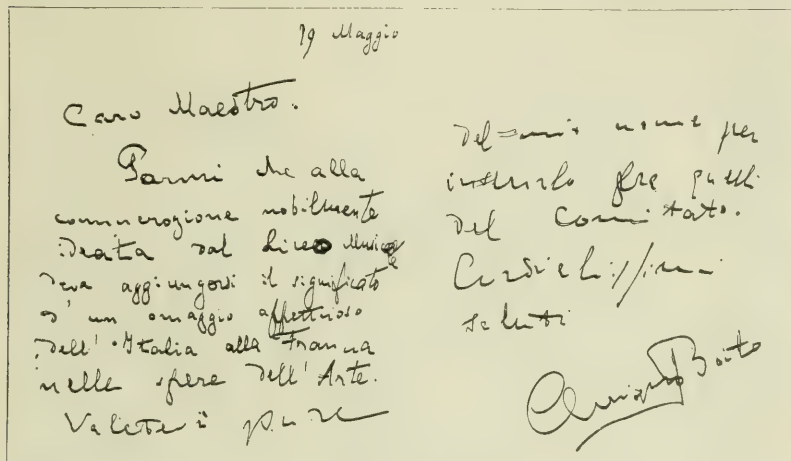
Bologna ammise la neo-italianità di Boito, come altri pubblici ammisero un'altra neo-italianità: quella di Puccini. Il primo influenzato dall'Arte più dei romantici che dei classici tedeschi: il secondo dagli ultimi francesi, i quali a loro volta erano dei post-rossiniani (Bizet fu anche accusato di schumannismo e di wagnerismo) e Rossini era.... ma dove si finirebbe se si andassero a ricercare tutte le influenze subìte da ogni innovatore la cui individualità apparirà luminosa e possente, più grande o più piccola, nel più o meno breve volgere d'anni?

In ciò, è giusto confessarlo, tutti i tempi si assomigliano — e chi non sa la guerra fatta a Mozart pel *Don Giovanni*? Trentasei prove bastarono (!) a convincere i suoi contemporanei, maestri e critici, del fatto che il *Don Giovanni* era un lavoro ineseguibile, privo di qualsiasi ispirazione, nel quale la melodia brillava per la sua assenza... ed altri fiori di retorica del genere. E il *Tannhäuser* a Parigi? Ah! quell'ineffabile critico della « Revue des Deux Mondes » il quale sentenziò che oramai Wagner « pouvait plier bagages » e ritornarsene al suo paese, rinunciando a scriver musica, oppure attenersi al tipo Auber, del sommo Auber, unica autorità riconosciuta in arte melodrammatica. Certo salvava dal naufragio due sole zattere: La Marcia e la Canzone alla stella... ma era troppo poco perchè un'opera potesse sostenersi. No! No! Auber o niente.

E *Carmen*!... e tante altre ancora!

Come è strano, non è vero, che malgrado gli esempi si moltiplichino, che le « gaffes » si riproducano, che le più beffarde smentite sferzino a sangue gli assertori non so se più inconsci o più maligni, le cose debbano procedere ancora e sempre allo stesso modo.

« Chat échaudé craint l'eau froide » è un magnifico proverbio... per i gatti — ma non per gli uomini; ciò che proverebbe esser quelli ed altri quadrupedi molto più intelligenti di noi, a nostra marcia vergogna.

Fu Boito una personalità? Sicuro! Ma lo spunto « dai campi, dai prati »? e quello del povero fulcro) ad esser stata tanto bene capita che non si va più a risentirla. Ed io ho il dubbio non molto vago che Verdi dovesse pensarla presso a poco così, quando, accorgendosene o no, lasciava nei suoi primi spartiti spunti e periodi meyerbeeriani: con la differenza però che questi, compresi subito perchè già noti, davano agio al Maestro di esibire il vino della sua vigna ben altrimenti alcoolico, e che finiva per far passare in secondo, in terzo ordine il resto, preso volontariamente o casualmente (ma accettato) a prestito. Specchio per le allodole? Eh, chi sa? Nulla si può affermare, come nulla è più idiota che accusare un grande artista di

L'ULTIMO AUTOGRAFO DEL MAESTRO.

preludio? Ed altri ancora? Ah, signori miei, notate bene che questi, che costituirono i maggiori appunti, han forse servito come l'acqua alle funi per erigere la colonna granitica della sua fama che una volta fissata non doveva più oscillare. Non per questi però l'opera cadde alla Scala. Fu per ben altro. Fu tutto il complesso, l'impostazione del lavoro, l'audacia della concezione, dello svolgimento, che offese personalmente e collettivamente il pubblico, tanto da fargli dimenticare le più elementari regole della buona creanza e spingerlo ad una villania che ancor oggi sorprende. Tanto è vero ciò, che il successo immediato d'un'opera nuovissima dipende sovente dal numero X di luoghi comuni che essa contiene — salvo, le sere seguenti, (se non sono che questi a formarne il plagio sol perchè un brano, una volata lirica, spesso una semplice frazione ritmica (come è il caso di quella: « dai campi, dai prati ») ricordi un altro autore. Schiocchi Beckmesser! Sono i piccoli che « rubano ». L'artista di genio anche se si impossessa d'un seme altrui, lo fa germogliare nella *sua* terra, e la pianta gli apparterrà sana e rigogliosa senza contestazioni possibili. Quanto Liszt, quanto Mendelssohn c'è in Wagner: e per questo è meno Wagner? Quanto Grieg, quanto Mussorsky c'è in Debussy: e per questo è meno Debussy?

Certo l'ideale è la totale originalità di un lavoro, ma quei temerari che ne fanno una vera professione di fede rischiano tutto per tutto: fischi del pubblico eventualmente; saette della critica senza il minimo dubbio.

* * *

Dunque veste affine alla straniera, forse, ma favella nostra usò Arrigo Boito nella sua opera che cinquanta anni non hanno corrosa. Poichè la sua favella, se in qualche frase poteva ricordarne altre (pur così poco), aveva voli propri, aspetti propri, disegni e sviluppi personali, i quali assunsero, dopo la prima clamorosa pro-

VIENNA: TEATRO DELL'OPERA — « MEFISTOFELE » (ATTO PRIMO).

testa della folla scaligera, diritto di cittadinanza definitiva.

Chi potrebbe infatti negare ora l'italianità di Arrigo Boito? E chi potrebbe accusarlo di *insincerità*, come già da troppo tempo vengono accusati quei musicisti che non seguono « saggiamente » orme già battute?

Sincerità, spontaneità — grandi parole che appaiono troppo spesso nei resoconti critici, o che si invochino o che si neghino. Entrambe dovrebbero pertanto condurre al trionfo dell'... improvvisazione. Poichè infine quando si è conosciuto l'uomo eminentemente probo, retto, integro che era il Maestro, l'idea di una qualunque maschera che ne simulasse lo schietto pensiero e la nobilissima anima sarebbe assolutamente assurda.

Ora, come si definirebbe un lavoro che già da tanti lustri subisce trasformazioni e ritocchi, smussature e levigatezze? Insincero? Non spontaneo? Soltanto perchè non lasciato allo stato greggio del suo primo apparire? E allora la « Casta Diva » che tanta elaborazione è costata al genio belliniano non sarebbe spontanea? E il Settimino di Beethoven del quale non so più quanti esemplari furono trovati tra i suoi abbozzi, nemmeno?

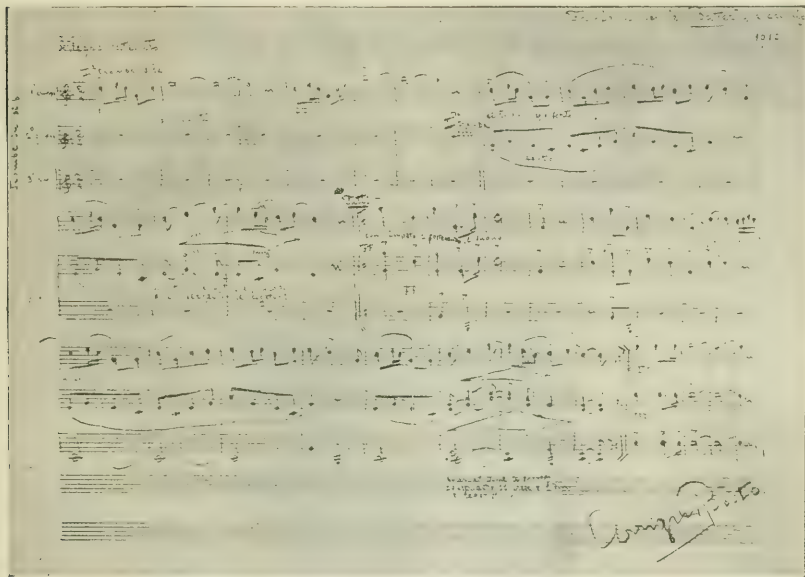
No! L'ispirazione, quella luce che d'improvviso irrompe nel cuore dell'artista non ha, a volte, che la durata di un attimo: è la creazione dal nulla. E solo il genio crea. Ma l'incoscienza stessa della creazione lo obbliga a controllare poi in ogni singola parte la cosa creata e ad apportarvi quelle modifiche di forme e di contenuto che il gusto e il talento suggeriscono. Ed è sopra tutto il talento (cioè la facoltà, acuita e rafforzata dallo studio, di dar forma migliore al primo getto della fantasia) che Boito cercò sempre più di affinare, di perfezionare.

Da ciò la sua incontentabilità. Incontentabilità che suona onestà e coscienza, così nell'uomo come nell'artista. Ed io son certo che malgrado il feticismo del Maestro per Sebastiano Bach, l'opera postuma sarà *sua* come è suo il *Mefistofele* e come divenne suo il soggetto del *Falstaff*.

* * *

Ah! i « soggetti » musicabili! Ecco ancora l'eterna incognita.

Non è ancora questo un segno del suo meraviglioso equilibrio, della sua bella lealtà?

Certo Boito detestava la piccola vicenda borghese pomposamente rivestita di musica. Per lui, come per tutti quelli che della nostra Arte hanno l'alto concetto ch'essa merita, la musica non poteva essere ancella, ma gran dama. E quest'uomo pacato, corretto, gentleman perfettissimo, aveva talvolta dei moti subitanei d'irritazione, quando si sfiorava lo scottante argomento.

AUTOGRAFO DELLA FANFARA SCRITTA DA ARRIGO BOITO PER IL REGGIMENTO D'ARTIGLIERIA A CAVALLO.

Ricordo che per la prima della « Secchia rapita », di Simoni e Burgmein (anche voi signor Giulio tanto rimpianto avete lasciato!) con Pozza ci recammo a Torino ad acclamare il « giovane autore ». C'era naturalmente anche Boito. Tra un atto e l'altro, io che pensavo di mettere in musica un dramma del '600 spagnuolo, gli chiesi un suo parere.

« Il mio parere non ha alcun valore, mi rispose dolce e grave ». Poi sorridendo alla mia muta sorpresa aggiunse: « Vi basti ciò: quando Puccini volle musicare la *Bohème* io glie lo sconsigliai.... D'allora in poi non oso più dar pareri... et pour cause ».

Louise era il suo incubo. La prima sera dell'andata in iscena di quest'opera a Milano, all'incoronazione della Musa (3° atto) il Maestro si alzò di scatto e lasciò il teatro. Nè più volle riudire il lavoro.

Pure non serbava rancore alla Francia musicale che per tanti anni boicottò il suo *Mefistofele;* e una sera che si ragionava sulle traduzioni più o meno fedeli dei testi operistici, a me che decantavo quella francese del *Falstaff,* ignorando che il Maestro vi avesse collaborato tanto considerevolmente, egli non potè non confessare la gran fatica durata per rendere in quella lingua tutte le sfumature, i colori, le ono-

matopeie, le scoppiettanti rime ed assonanze del testo italiano, boitiano... tanto il suo stile era suo. Chi non ha in mente il:

Pizzica, stuzzica,
Pungi, spilluzzica,
Cozzalo, aizzalo
Dai pie al cocuzzolo

che divenne:

Pique, pique porc épic... ecc.

Quella stessa sera, ripreso dalla sua abituale giocondità mi chiese a bruciapelo: Come tradurreste, (ma senza troppo riflettere, neh!) come tradurreste in francese: Argo dai cento occhi?

Ed io storditamente: Argus aux cents yeux!

No — e qui una fresca risata di vittoria: Argus aux cent yeux, senza *s*, chè cento è singolare.

Aveva ancora ragione lui, ed io restai alquanto mortificato — ma per poco, poichè súbito il maraschino fu ordinato e bevuto col miglior buon umore del mondo.

E quanti altri piccoli aneddoti potrei citare, tutti pervasi di spirito sottile e di squisita signorilità.

Boito era restato un giovane. Forse non sempre poteva consentire a certe arditezze dei giovani suoi contemporanei, ma li amava.

Ancora ultimamente, poco tempo prima della sua dipartita, gli avevo chiesto di voler far parte del Comitato d'onore per la commemorazione di Debussy, sull'Arte del quale faceva parecchie riserve. Pur non esitò un istante, e sollecitamente, con la sua consueta innata cortesia, così mi rispose:

« *Caro Maestro,*

Parmi che alla Commemorazione nobilmente ideata dal Liceo Musicale deva aggiungersi il significato d'un omaggio affettuoso dell'Italia alla Francia nelle sfere dell'Arte. Valetevi pure del mio nome per inserirlo fra quelli del Comitato.

Cordialissimi saluti

Arrigo Boito ».

Ora ci ha lasciati. Ma non per molto.

Presto ei rivivrà fra noi, e la sua bella figura noi la rivedremo in ispirito aureolata da nuova e più fulgida luce, e continueremo ad amarlo ed a riverirlo come pochi uomini, pochi artisti furono tanto amati, tanto riveriti.

FRANCO ALFANO.

GIOVANNI POZZA.

UN SALUTO E UN SOSPIRO DI FRANCESCO PETRARCA ALLA CERTOSA DI MONTRIEUX.

SUBITO dopo i sonetti contro l'avara Babilonia segue nel Canzoniere al n. 139, secondo l'ordine che è nell'originale del poeta, questo:

Quanto piú disiose l'ali spando
Verso di voi, o dolce schiera amica,
Tanto fortuna con piú visco intrica
Il mio volare, et gir mi face errando.

Il cor, che mal suo grado a torno mando,
È con voi sempre in quella valle aprica,
Ove 'l mar nostro piú la terra implica:
L'altr' ier da lui partimmi lagrimando.

I' da man manca, e' tenne il camin dritto;
I' tratto a forza, et e' d'Amore scorto;
Egli in Ierusalem, et io in Egitto.

Ma sofferenza è nel dolor conforto,
Chè per lungo uso, già fra noi prescritto,
Il nostro esser insieme è raro e corto.

« Questo sonetto », commentava il Carducci già nel *Saggio* del 1876, « non è oscuro di per sé, rimaniamo noi all'oscuro del caso e del tempo in che fu scritto e delle persone a chi fu scritto ». Con qualche maggior probabilità gli parve avesse colto nel segno l'ab. De Sade il quale argomentò che il sonetto fosse stato composto nel 1345, partendo il poeta dall'Italia. « Da Verona partì su 'l finir di novembre, avviandosi ad Avignone per la parte di Svizzera; e Guglielmo da Pastrengo lo accompagnò fin dove il veronese confina col bresciano. Staccatosi da lui con molto dolore, un giorno di poi, in viaggio, indirizzò a lui e agli amici di Verona questo sonetto ». Alla congettura del De Sade il Carducci diceva di inchinare « anche per il luogo che il presente sonetto tiene nell'antica e original distribuzione del canzoniere, ove séguita dopo i tre sonetti su la corte di Roma, non lontano dalla canzone *Italia mia* ». Ma al v. 9, *I' da man manca, e' tenne il camin dritto,* con mossa brusca tutta sua fece questa postilla: « Non certi dei luoghi, è inutile che vi cerchiamo questi viaggi del cuore e del poeta a destra e a sinistra ». Il Cochin, ricercando la data del sonetto nel suo studio sulla cronologia del Canzoniere (1898), rileva al v. 11 « *et io in Egitto* » un accenno ad Avignone, ciò che è ben sicuro, e ne deduce per questo che il sonetto debba ancora riferirsi a uno dei ritorni del poeta in Francia, senza che se ne possa precisare la data. Gli parve che si potesse invece indicare il luogo di partenza: nella « valle aprica » il poeta avrebbe disegnato Napoli e nella « dolce schiera » gli amici ch' ivi aveva. Il Moschetti, recensendo il lavoro del Cochin, e di nuovo nel suo commento al Canzoniere edito nel 1907, scalzata facilmente la congettura del De Sade contro la quale opponeva « quell'epiteto di *mar nostro* che sarebbe impropriamente dato all'Adriatico, e quell'*aprica valle* detto del golfo di Venezia che non è una valle, ma una pianura », sostituiva al golfo di Napoli il golfo di Genova, il punto dove il Mediterraneo compie la curva piú profonda e piú ampia e che ha forma di valle. « Se gli amici, egli continua, accompagnarono il poeta nel suo distacco, alcun tratto lungo la riviera di ponente fin presso il confine, è naturale che del momento della separazione egli dica: — io tenni il sentiero da mano manca, e il mio cuore tenne con voi quello da mano dritta — tanto piú che l'orientazione geografica nel pensiero del poeta ha luogo certamente dal mare a cui ha poc' anzi accennato ». Anche il Sicardi vuole che qui si tratti del Mediterraneo, anzi di quella parte del Mediterraneo, che bagna le coste meridionali della Francia e non già dell'Adriatico. In una prima interpretazione messa innanzi, recensendo il commento del Carducci, il Sicardi credette che nel v. 7, *ove 'l mar nostro piú la terra implica*, il poeta volesse indicare il luogo ond'era partito « uno degli approdi piú interni del golfo di Lione » e inserendo i due punti dopo « *aprica* », distingueva cosí il luogo, ove il poeta erasi imbarcato, dall'altro (la valle), ove con gli amici e con Laura era sempre il suo cuore. Tale punteggiatura che ravvivava una sottigliezza già portata dal Gesualdo, fu accettata dal Salvo

Cozzo nella sua edizione del Canzoniere pubblicata nel 1904. In una seconda interpretazione, apparsa il 1909 nel *Giornale storico*, il Sicardi spiegò il « *partimmi* » nel senso di « mi staccai dal cuore » e ricongiunse « *valle aprica* » alla perifrasi che dice di qual valle si tratti; solo riferì con nuovo armeggio di punteggiatura l'indicazione del luogo non già al verbo « è sempre » cui è pur legata dall'andamento naturale del pensiero e del ritmo, ma al verbo « partimmi ». A che approdi questo divorzio forzato, se il luogo dove il cuore è sempre, è ancor quello ove il poeta se ne divise, io non so; fondamentalmente il senso non cambia ed è sempre questo: il Petrarca ha lasciato il suo solito soggiorno di Valchiusa e si è allontanato dai luoghi dove gli amici e Laura dimorano. Sicchè non piú il poeta dall' Italia verso Avignone, sì bene sarebbe partito da Avignone verso l' Italia, e dall' Italia avrebbe scritto agli amici colà lasciati con il suo cuore e la sua donna. La valle aprica sarebbe la plaga Avignone-Comont-Thor-Valchiusa, così vicina per via del Rodano al mare. Con ciò nulla perde del suo valore quanto già obiettò il Moschetti che in questo caso Avignone, non che essere Babilonia sarebbe qui detta Gerusalemme, e l'Italia, Egitto, cioè Babilonia; proprio tutto il contrario di quel che deve essere. Prudentemente il Moschetti finì a concludere: « Inutile dunque pretendere di fissare una data a questo componimento, vagando noi ancora affatto nel buio ». Nè diversa è la conclusione dello Scherillo nel commento pubblicato nel 1908: « Non riusciamo a indovinare nè quando fu scritto, nè dove, nè per chi ».

Che « *Egitto* » sia nel concetto del poeta che qui parla per simboli, Avignone, nessun dubbio: ma Gerusalemme, dove? Certo non molto distante da Avignone, se qua giunto, egli potè dire che ne era partito, piangendo, *l' altr' ier*. Il viaggio dunque non può essere stato compiuto che in Provenza.

Il sonetto infatti fu, com'io credo, scritto in Avignone, poco avanti la quaresima del 1347, essendo il poeta appena tornato dalla prima

DA S. MAXIMIN ALLA RADA D'HYÈRES.

visita fatta al fratello monaco nella certosa di Montrieux. Ivi Gherardo, mortagli la donna amata, e voltosi tutto a Dio, aveva cercato pace, quattro anni innanzi, o poco piú, in sul finire del 1342.

LA VALLE DEL GAPEAU.

La certosa di Montrieux è una delle più antiche; fondata nel 1117, risale quasi alle origini dell'ordine. Giace nascosta tra monti e boschi mormoranti di acque nascenti, a destra della strada, una diecina di miglia distante, che sul tracciato dell' antica via romana da Avignone per Aix conduce a Nizza sul Varo e quindi in Italia. Vi si arriva dalla valle del Gapeau che dalla catena della Sainte-Baume si allunga, deliziosa di verde e di frescura, in ampia curva verso il mare. Poco prima che il fiume pieghi verso mezzodì si dirama a destra di chi scende la valle il sentiero che, risalendo una gola boscosa, mena al convento annidato in una conca « *secretissima in valle* » cui sovrastano strane rocce, di orrida e selvatica bellezza.

Il Cochin visitò la certosa e della valle del

Gapeau e del sentiero che da questa sale al romitaggio (egli vide que' pittoreschi luoghi, come il Petrarca la seconda volta che vi pellegrinò — 20 aprile 1353 — nell' incanto della primavera) ha fatto nel suo bel libro *Le frère de Pétrarque* una descrizione piena di un così vivo sentimento del paesaggio e della natura, che non potremmo avere compagno migliore rifacendo il cammino dietro le orme del poeta.

La valle discende verso mezzogiorno al di sotto di Tourves, e si allarga in fresche praterie quali poche se ne vedono in Provenza. In aprile il verde vi è chiaro e tenero e risalta sul verde cupo dei pini e dei lecci che rivestono i fianchi delle montagne che rinserrano la valle. Le acque ingrossate dalle piogge primaverili sono limpide e gorgoglianti. Gli alberi fruttiferi sono in fiore. L' erba è tutta picchiettata di vari colori. E' il breve, umido e ridente aprile della Provenza. Il paesaggio è grazioso e selvaggio insieme, perchè sullo sfondo del cielo, alzando lo sguardo, spiccano nette le rocce scure delle cime delle montagne. Di tratto in tratto un ruscello rapido scende giú per una gola e balza tumultuosamente versando le sue vive acque in quelle del Gapeau. E' su uno di questi torrentelli e in una di queste gole che si trova Montrieux a destra, discendendo la valle, come fece il Petrarca. La gola per cui si sale al convento è così stretta, così aspra che ci si domanda esitando come si potrà penetrarvi. Non si comprende come potrà esservi spazio per un ruscello e una stradicciuola. Vero è che la stradicciuola, il *sylvosus callis* che il Petrarca vide, è uno di que' sentieri di montagna stretti e ronchiosi fatti di pietre che si muovono ad ogni passo, d' un calcare assai duro, sempre pronti a farsi letti di torrenti al bisogno. Il sentiero serpeggia col ruscello in fondo alla gola, e lo traversa qualche volta a guado. Si cammina sotto una volta di denso fogliame. Quand'essa si apre un poco, sui fianchi dei monti si intravedono dei pini, dei corbezzoli, l'aspra boscaglia tormentata dei paesi del mezzogiorno, di lontano appaiono le montagne brune e altissime della Sainte-Baume che chiudono la vista dall'angusto vallone. Il fondo valle, assai incassato, bagnato dal ruscello si mantiene verde e ridente. I margini fioriscono di pervinche e di bottoni d'oro. Ci si sente circondati da una natura vivente. Ad ogni passo si leva un coniglio in una macchia, un tordo fugge volando, da ogni parte è tutto un gorgheggio di uccelli. Di tratto in tratto si incontra una croce di legno piantata in un masso segnato del monogramma della certosa. Da quando si è lasciato il Gapeau, si sale continuamente tra le macchie fronzute, allo scroscio delle cascate. Si sale abbastanza per notare che la vegetazione muta; ecco che non sono piú lecci e sughere, si entra nella regione delle querce: esse non hanno ancora messe le foglie e si coprono soltanto di bottoni rossi. Poco prima di arrivare, come per compire il simbolico paesaggio, la valle è chiusa da una enorme e fantastica roccia a picco, che sembra vietare il passaggio ai profani. La si deve girare seguendo la curva del ruscello, ed ecco che dietro la roccia, improvvisamente, in una valletta rotonda e verde, abbastanza grande, di quelle che in montagna si dicono *conche,* appare il monastero, dominato da smisurati dirupi, l'enorme massiccio nero e terribile della Sainte-Baume ».

Poco lontano « *in colle proximo* » si vede Montrieux-le-Vieux, oggi tutto in rovina. La costruzione pare di data anteriore al secolo XII, ond'è verisimile che quello, prima che venissero a starvi i certosini, fosse il convento di cassianiti-benedettini che si sa essere esistito a Montrieux lungo tempo innanzi ch'ivi si accasassero i seguaci di S. Bruno. Anche dopo fabbricato il nuovo monastero (si stabilirono a Montrieux-le-Jeune nel 1140) i certosini non abbandonarono quella loro prima casa, e il fatto de' due conventi, uno presso l'altro, abitati da una stessa famiglia di religiosi, fece nascere circa la fondazione della certosa la leggenda che il Petrarca raccolse, come la sentì dire, nella lettera 9ª del libro XVI delle *Familiari.* La valle del Gapeau finisce col fiume al mare nella rada d' Hyères, bassa di fondo, sbarrata da una catena di isole grandi e piccole che si protende nel mare a semicerchio e dentro sé lo chiude. E' questa « *la valle aprica* | *ove 'l mar nostro piú la terra implica* »; la perifrasi che ne determina il luogo è propria e precisa. Se il Petrarca, com'è probabile, fece la breve escursione alle guglie di Valbelle, fantastiche e meravigliose, deve aver veduto lungo il cammino la vallata stendersi e allargarsi con la striscia d'argento del fiume fino al mare. Il poeta quando del suo cuore dice « è con voi sempre in quella valle » rivive nella fantasia il momento dell'addio, e ne sospira. La « *dolce schiera amica* » (notisi anche qui la proprietà singolare dei vocaboli) è quel *totus ille grex angelicus* (il Fracassetti traduce *grex*: *schiera*) le cui ospitali accoglienze piene di devoto ossequio sono ricordate e descritte con colorito caldo nella prefazione al *De ocio religiosorum,* come nella lettera or ora citata, quando visitò Gherardo la seconda volta. Oh le lagrime di tenerezza del fratello! la dolcezza di quelle pie e salutari conversazioni prima con tutti insieme i monaci raccolti a lui d'intorno sotto il sacro tetto, poi singolarmente or con l'uno, or con l'altro! Oh l'estatico indimenticabile rapimento di quel canto corale che si levò come di voci angeliche, semplice e austero, intonando i salmi, nella veglia della notte! Oh il divino raccoglimento degli improvvisi silenzi pieni di religioso mistero! Così le ore passarono senza che egli se ne accorgesse, e quando partì, nulla gli sembrò di

aver detto di ciò che voleva dire. Era venuto per cercarvi un fratello e ne aveva trovato un gran numero. Mai un giorno gli parve piú breve, mai gli passò così veloce una notte. Quando egli lasciò il convento, i monaci lo accompagnarono tutti fino alla soglia; alcuni e fra essi Gherardo scesero insieme giú per il *sylvosus callis* fin dove il permetteva la regola. E per tutto il cammino il fratello gli parlò ancora, ponendogli delle questioni, rinnovandogli consigli e pii ammonimenti, badando a dirgli ciò che avea potuto dimenticare in quelle brevi ore così presto fuggite lassú. In fine giunti dove il sentiero esce dalla foresta e raggiunge la via, la regola non consente ai pii solitari di andar piú oltre; scambiati gli addii, il poeta li lascia, e piega a sinistra risalendo la valle del Gapeau. Volgendosi indietro per un ultimo saluto, rivede i monaci piegare a destra della strada, risalire il monte, e sparire nella foresta. Con loro saliva il suo cuore.

IL SENTIERO AL CONVENTO — MONTRIEUX-LE-VIEUX — LES AIGUILLES DE VALBELLE.

> I' da man manca, e' tenne il camin dritto;
> I' tratto a forza, et e' d'Amore scorto;
> Egli in Ierusalem, et io in Egitto.

Qui la realtà si idealizza e prende una profonda significazione: il poeta trascinato a sinistra va incontro alle preoccupazioni e ai pericoli del mondo, mentre il cuore vorrebbe pur alzar le ali verso la pace e il sommo de' beni, levarsi di terra e riposarsi in cielo. Gerusalemme misticamente vale paradiso, luogo di lieta e beata pace, di libertà spirituale; Egitto, luogo di tenebra, di servitú e di miserevole esilio. Le anime che approdano dalle miserie del mondo ai lidi del purgatorio, onde quando che sia spiccheranno il volo a Dio, cantano: *In exitu Israel de Aegypto*; e di Dante salito ancor vivente di terra in cielo dice Beatrice nel canto della speranza (*Par.*, XXV, 55):

> Però gli è conceduto che d'Egitto
> Venga in Gerusalemme per vedere,
> Anzi che il militar gli sia prescritto.

Al poeta travagliato e sospiroso la pace della certosa in quella magnifica dominatrice solitudine si offerse come un lembo di cielo, abitato da angeli, e ritornatone, scrisse: *Veni ego in paradisum, vidi angelos dei in terra.* Già nel *De vita solitaria* composto nella quaresima del

1346 dove è un continuo parallelo tra la libertà, la saggezza, la gioia del felice *otiosus* e le miserie dell'*occupatus* aveva sentenziato: *Sola heremus cœlum fuit in terris.* E accennando alla conversione del fratello no 'l disse tramutato per grazia di Dio da Babilonia a Gerusalemme sì che imparasse a conoscere per esperienza qual differenza fosse tra l'una e l'altra dimora? *ut scilicet diversis ætatibus utrobique incola, quid interesset inter Babylonem et Ierusalem expertus agnosceres* ». Come affettuoso e pieno di sospiro. Quanto fascino ancora negli occhi di Laura e nel mondo! Nella primavera avanzata del 1346, poco meno dunque di un anno innanzi, in quella epistola metrica così fresca e graziosa che è la 3ª del libro terzo, ove narra a Guglielmo Pastrengo il felice incontro che fece in Valchiusa, così dolevasi di aver ivi potuto passare tranquillo un sol giorno:

> Hic unus cum pace dies exactus arenti
> Vix totus, tot me laqueis, tot curia curis
> Implicat, id meritum quin vincula nota libenter
> Infœlix, tritaque iugum cervice recepi.

LA CERTOSA DI MONTRIEUX QUALE OGGI SI VEDE, RICOSTRUITA A MEZZO CIRCA IL SECOLO PASSATO.

tenera nostalgia si sente ora partire il saluto, non senza sospiri:

> Quanto più disiose l'ali spando
> Verso di voi, o dolce schiera amica,
> Tanto fortuna con più visco intrica
> Il mio volare, et gir mi face errando.

Nè in quell' « errando » si tratta solo dei viaggi del poeta, ma degli errori dell'anima sua, onde desolato altrove: « *e chi discerne è vinto da chi vòle* ». Anche una volta egli è tratto a forza nel turbine delle ambizioni, dei desiderj, della passione. E dal vortice che l' aggira volge lo sguardo e l' anelito verso la luminosa e lagrimata pace, ma lo slancio dell' anima cade rassegnato, il grido si ammorza attenuandosi in un « *Qui in pace un sol giorno intero passai, io che ne ho sì gran desiderio, tanti sono gli impedimenti, tante le brighe onde la curia mi opprime; meritamente in vero, che di buon grado, o infelice, nelle note catene un'altra volta mi son messo, e sottoposi al giogo il collo che ancor ne portava i segni* ». Ecco ove restavano invischiate le ali, dibattendosi invano.

Tornato da Montrieux, deve essersi fermato ancor poco ad Avignone; nella quaresima era già a Valchiusa, e in quell' anno la quaresima cominciò l' 11 febbraio, cadendo la Pasqua il 29 marzo. La solitudine di Valchiusa gli ravvivò il ricordo del fratello, e delle mistiche ore passate lassú nella Certosa, e nello stesso movimento

d'animo — *totius sacræ dulcedinis memor* — compose a edificazione propria, nei giorni del sacro digiuno, l'operetta *De ocio religiosorum*, dedicata al fratello e a' suoi dolci compagni di solitudine, prendendo a soggetto il motto davidico *vacate et videte*, come per continuare quei colloqui che già lo avevano rapito e dire quanto allora non potè.

Ora la canzone all'Italia (n. 128) è dell'inverno 1344-45, la canzone *Di pensiero in pensier* (n. 129) è ancora composta in Italia, ma quando già il poeta era in procinto di partire *(Canzon... oltre quell'alpe mi rivedrai)* il sonetto n. 130 è ancora in lontananza; con la canzone *Qual piú diversa et nova* (n. 135) siamo già a Valchiusa (cfr. v. 92 e sgg.); seguono i sonetti 136-138 contro l'avara Babilonia che cadono tra il 1346 e il 1347 e finalmente subito dopo, al n. 139, quasi in contrasto con quelli, il sonetto del saluto a Montrieux ch'è del principio del 1347, dopo il quale seguita presso al n. 142, una sestina onde ancora ci viene l'eco dei sentimenti ascetici che la visita al fratello e la meditazione sul *De ocio* gli riaccesero:

> Ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo
> Mostranmi altro sentier di gire al cielo,
> E di far frutto non pur fior et frondi.
> Altr'amor, altre frondi et altro lume
> Altro salire al ciel per altri poggi
> Cerco (chè n'è ben tempo) et altri rami.

Poco piú di due anni dopo, scrivendo al fratello da Carpi, il 22 settembre 1349, e rappresentandosi la felicità di lui, fuggito agli inganni e alle cure del mondo e riparato in porto sicuro, ancora diceva: « *Ille quidem evolavit, ego nullo iam laqueo tentus, sed visco consuetudinis pessimæ delinitus, alas explicare nequeo, et ubi vinctus fueram, solutus hæreo* »; « *si levò egli di terra, io invece senza laccio che piú mi avvinca,* [poichè Laura è morta] *impigliato nel vischio della mala abitudine, non posso spandere l'ali e là dove avvinto era stato, pur sciolto dalle catene rimango* ». Dove, se non in vaghi pensieri d'amore? O non era egli forse per correre il pericolo della bella ferrarese?

ARNALDO FORESTI.

IL CINEMATOGRAFO.

La cinematografia è un'arte? Coloro che ne vivono dicono che è l'Arte muta, con la iniziale maiuscola e con un aggettivo imprudente. Le maiuscole, come si sa, da qualche tempo a questa parte generano la diffidenza, e « muto » è un aggettivo che indica una infermità. Anche la pittura, la scultura e l'architettura mancano di parola, di suono, e nessuno si è mai sognato di chiamarle mute. Se dunque la cinematografia è da porre nel novero delle arti belle (nè qui vogliamo chiedere in prestito agli autori dei trattati d' estetica le definizioni dell' arte), se Apollo, impersonatosi, come solevano gli antichi iddii galanti, in un mortale — Tommaso Edison iperboreo — fecondò veramente nel gineceo del Genio una qualche scienza, la novella figlia del Musagete nacque però con un difettuccio organico. Di che avvedutosi ben tosto il vicinato, pensò che la nascita era pur avvenuta in un tempo in cui l'ortopedia fa miracoli e ne tenne parola agli ortopedici, i quali opinarono che, volendo curar con gli affini il difetto, i fati benigni avevano già fatto apparire tra gli uomini il grammofono; onde si poteva dare all'Arte muta una voce artificiale in concordanza di gesti e di suoni. L'operazione fu tentata, ma sarà da rifare, perchè il grammofono ha tuttora una gola ridicola, povero prodigio eternamente incimurrito, e se ancora nel canto la sua nasalità d'oricalco può apparir veniale ai cavalieri pensionati, chi oserebbe, con l' immaginazione auditiva, sentirlo susurrare in un sospiro: — Io t'amo —? E la stracca malinconia d'un pianista carico di delusioni trotterellò presso la muta agitazione dello schermo come una governante al fianco d' una inferma alquanto indiavolata.

Ma non intendo far la satira del cinematografo, sebbene il soggetto sia seducente e offra numerosi argomenti e particolari innumerevoli. Il cinematografo c'è e non si può più impedire che ci sia. Tutti i dardi che gli si scagliano contro cadono imbelli, perchè l'idolo è di bronzo. Il genere umano lo ha fatto suo, non come un capriccio di moda ma come un'abitudine tenace. Credo che dopo il tabacco nulla sia entrato tanto profondamente nell'uso dei piaceri accessorii quanto il cinematografo. Il paragone mi viene in mente pensando a coloro che gridano contro il veleno delle rappresentazioni cinematografiche; secondo i quali, dunque, la povera umanità, come se non ne avesse abbastanza della nicotina, si troverebbe ora minacciata dalla « filmina » (Filmina è un leggiadro nome per un veleno).

L'avidità universale della folla per gli spettacoli, la facile diffusione del cinematografo per ogni quartiere di città e per ogni borgo di provincia, il basso prezzo del godimento, la brevità e insieme la continuità, giorno e sera, delle rappresentazioni in confronto con le tre o quattro ore del teatro, il senso grossolano della verità nelle figure, nei movimenti, nelle scene, per le vie, con le automobili, coi treni, coi piroscafi, tra le moltitudini, in contrasto con le modeste riduzioni teatrali, e il senso grandioso della verità nei paesaggi in contrasto con la carta o la tela dipinta dei palcoscenici, le grandi trame, la volubilità e ricchezza degli episodi, venti altre ragioni più serie e più frivole danno alla cinematografia una popolarità che, come è stata rapida nella conquista, sarà durevole nel dominio. Non è lontano il giorno in cui ogni casa di gente agiata avrà il suo cinematografo e ogni più memorabile avvenimento familiare la sua pellicola. C'è anzi da stupire che nessuna società cinematografica abbia pensato a offrire i suoi servigi per i battesimi, per le nozze, per le gite, per delle scene raggruppanti in moto genitori, figliuoli, parenti, amici e vicini — ricordi, i più vivi possibili, del passato a cui più volentieri si ritorna. Gli archivi delle cerimonie, delle feste, dei casi più solenni saranno costituiti da raccolte di pellicole nei municipi, nei circoli, nelle stesse sacrestie. Si troverà un brutto neologismo — « cinemateca », mettiamo — per significare consimili e più importanti raccolte di grandi Istituti e dello Stato. Se ne gioveranno la scienza, la storia, l'arte stessa. Non v' è credenza o partito che non possa onestamente e decentemente valersene. (E non occorre dire che non sarà difficile valersene in modo indecente e disonesto). Una collezione di pellicole avrà l' importanza d' una collezione di giornali. Dopo il giornale, per grado di efficacia nella potenza del bene e del male, verrà subito il cinematografo: viene anzi già ai giorni nostri.

Intanto si grida l'allarme contro questo formidabile veicolo di immoralità. E, per quanto

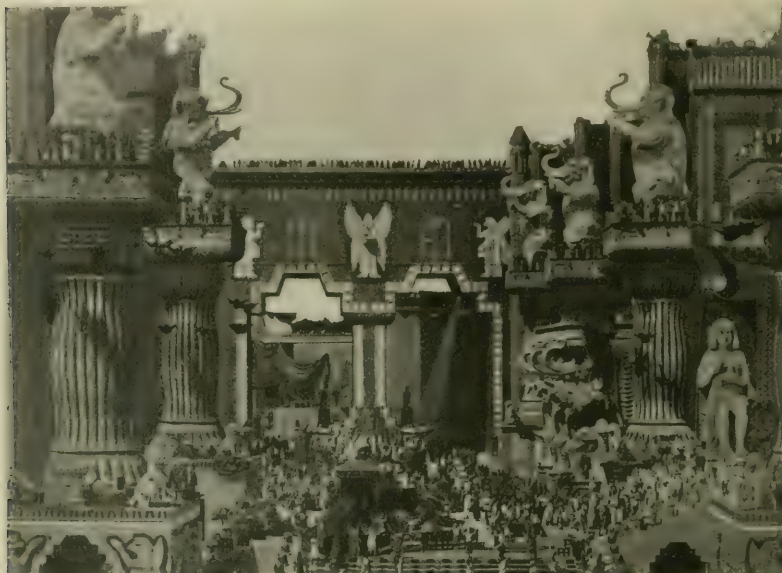
si sia lontani da qualsiasi esagerazione puritana, per quanto si possa sorridere d'un pessimismo sempre pronto a veder crollare il mondo da un'ora all'altra disfatto da un illimitato furore di corruzione, bisogna riconoscere che questo allarme è ragionevole. Il libro e il teatro sono assai mediocri strumenti di « suggestione » in confronto col cinematografo, che moltiplica vertiginosamente le rappresentazioni d'ogni vizio e d'ogni passione. L'adulterio, l'amor facile, il cedevoli sensi e sul debole carattere dei più, si trovano nella cinematografia moltiplicate e intensificate sino all'ossessione. In questa che è detta l'Arte muta cantano tutte le sirene del male. Non è il torto di questo o di quell'inventore di favole, di questa o di quella officina di pellicole. Per ogni cinematografia si può dire con una certa indulgenza: — Dopo tutto, non c'è nulla di scandaloso. Il vizio alla fine è punito e la virtù premiata. E del resto la vita è

LA GUERRA SULL'ADAMELLO. (Cinemat. Comerio).

giuoco, l'ebrezza del lusso, l'avidità del danaro, il rovescio allettante d'ognuno dei dieci comandamenti, tutto il comico che dà la falsa innocenza del riso all'intima laidezza e al cinismo agghindato, tutto il tragico che dà la falsa innocenza delle lagrime agl'istinti senza freno e al vivere senza coscienza, tutto il romanzesco che dà la falsa moralità delle espiazioni pittoresche, dei pentimenti eleganti, delle conversioni commoventi agli errori spensierati, alle facili colpe, ai pervertimenti improntati d'una fatalità lusingatrice, tutte insomma le tentazioni a cui un'orditura di favola dà vigor persuasivo sui così. La vita mette continuamente di questi esempi sotto i nostri occhi. Nè sarà a ogni modo questo untorello che spianterà Milano —. Ma bisogna, per intendere il pericolo e la sua gravità, considerare il tutto insieme, l'enorme cumulo di questi esempi. La vita è assai più lenta a metterceli sotto gli occhi. Il cinematografo ingigantisce la gravosa esperienza, picchia tutti i giorni, scava tutte le ore. E' lo specchio ustorio che condensa il raggio e lo riflette con potenza di fuoco. La « filmina » avvelena. Di più, non si deve perder di vista il fatto che questo veleno opera sui semplici, che sono deboli. E'

incredibile come, nelle grandi città sopra tutto, la folla frequenti le sale cinematografiche senza darsi pensiero di ciò che va a vedere. Le mamme vi conducono le bimbe che hanno il bianco velo della prima comunione ed escono dalla chiesa; i fidanzati le fidanzate, che possono considerare quanto sia romanzesco, « poetico », l'adulterio con le sue ebrezze e i suoi pericoli. L'adolescente povero vi ammira la scaltrezza e le audacie del ladro ingegnosissimo. Ed è ridicolo credere o dar a credere che in questa nostra età nervosa tutto ciò non influisca notevolmente sui costumi, cioè su quella composizione di male e di bene che è l'aria in cui l'anima nostra respira. L'ossigeno s'impoverisce e aumenta la proporzione dell'acido carbonico. Rimediare è difficile; ma si capisce che si domandino e si cerchino rimedii.

* * *

Uno di questi rimedii è il buon gusto. Nell'arte come nella vita il buon gusto difende, meglio d'ogni regolamento e d'ogni censura, i limiti morali dalla volgarità e dalla turpitudine. Dove predomina il senso della bellezza, il turbamento morale degli animi è assai più difficile: qualche cosa di cristallino, di aereo, di sottile, di puro sta fra lo spirito e la « suggestione » esterna. Non è vero che le opere d'arte le quali svolgono temi, per così dire, audaci siano le più corruttrici perchè la « suggestione » è potentemente accresciuta dal fascino della forma. Anzi il fascino della forma è un filtro degli elementi tossici. Sono le opere mediocri, le opere d'un'arte enfatica di seconda mano o d'un verismo gretto, che si pretende sincero per impotenza poetica, quelle che fanno le larghe e subdole devastazioni. La loro stessa quantità è una forza enorme di ammorbamento.

UNA SCENA BABILONESE. (Cinemat. « Triangle »).

Per la cinematografia tutto ciò è vero ugualmente ed è vero in proporzioni più grandi e più gravi. Si pensi alla moltitudine dei drammetti e dei drammacci cinematografici, in cui ripassano i romanzetti e i romanzacci popolari, che erano già passati sulla scena e taluni anche nel melodramma (il grosso pubblico, simile al bue, ha quattro stomachi per ruminare il nutrimento che allevatori senza scrupoli gli appre-

stano); si pensi alla moltitudine di queste « visioni » dove la violenza della giustizia sommaria, col bravo coltello plebeo o con la sua più borghese sirocchia la rivoltella, è sempre in onore e le miserie nude od orpellate della nostra esistenza quotidiana deprimono l'animo dell'ingenuo spettatore gravandolo d'un enorme supplemento d'esperienza fittizia intorno alla brutalità della vita. Si pensi per contro ai mezzi che la cinematografia possiede per sollevar l'animo dell'ingenuo spettatore. (Intendo per ingenuo chiunque si abbandoni alla « suggestione » di uno spettacolo, come d'un discorso o d'una lettura, non possedendo facoltà critica a freno de' proprii sentimenti: nel qual significato gl'ingenui sono innumerevoli). Si pensi, dicevo, ai mezzi che la cinematografia possiede per dar all'ingenuo spettatore il senso d'un più largo respiro — anche in mezzo alle passioni, anche in piena tragedia fra i più fieri contrasti del bene e del male — per offrirgli sulla via del reale i vasti orizzonti del maraviglioso, per farlo veramente sognare ad occhi aperti. Si pensi all'uno e all'altro lato della questione e si capirà quanto si possa biasimare e quanto si debba prendere sul serio la cinematografia.

In particolare, non conviene trascurare il fatto che l'Italia vanta oggi una larga e prospera industria cinematografica e che le questioni non si esaminano mai così utilmente come quando si esaminano nei casi che ci toccano più da vicino. L'industria è fiorente. Il valore artistico della sua « produzione » è discutibile. Si fanno eccellenti cinematografie in Italia come altrove, senza dubbio. Non mancano buoni attori e non trascurabili attrici dell'Arte muta anche fra noi. Ma è lecito affermare che vi sono urgenti progressi da compiere per non rimanere indietro agli stranieri e che nel teatro cinematografico sono penetrati e si esasperano difetti dell'altro teatro e direi anche certi difetti paesani a cui bisogna contrastare. Dove si può avvicinarsi alla perfezione meglio che in Italia? Qui le bellezze naturali, la luminosità dell'aria, i monumenti d'un millenario passato, le tracce più pittoresche d'una più varia vita di popolo da regione a regione, la frequente grazia e la frequentissima vivacità d'espressione dei volti umani, la prodigiosa diversità dei paesaggi e dei tipi consentono vantaggi che difficilmente si troverebbero, così ben riuniti, così sottomano, così numerosi, altrove. Ma dove sono gli artisti esperti nel trar profitto di tali vantaggi? Che valgono, in generale, gl'inscenatori? Di quali consiglieri la loro vanità degna valersi? E pure ogni grande officina cinematografica dovrebbe

L'ATTRICE AMERICANA MAE MARSH. (Cinemat. « Triangle »).

raccogliere intorno a sè pittori, scrittori (commediografi specialmente), archeologi, conoscitori della storia dell' arte, uomini della società elegante, in grado di consigliare il movimento degli attori in un salotto, in una festa aristocratica, in un pranzo signorile, e in grado anche di giudicare il carattere dei mobili conveniente, l' addobbamento in generale, gli abiti in particolare...

Invece l'inscenatore fa da sè. Quindi la ripetizione delle solite stanze, che sono frequentemente delle vere esposizioni del cattivo gusto. (Quante volte l' immeritevole busto di Dante riappare sulla solita mensola o sul solito armadietto, anche se il dramma si svolge in Danimarca o alle isole Baleari !). Quindi le attrici scollate con un'eleganza di casa da tè per raffigurar signore della buona società in occasioni nelle quali queste signore non pensano menomamente a emerger nude dalla cintola in su fra i cuscini d'un divano. Ma le « dive » della pellicola hanno un modello dantesco: Farinata degli Uberti. L' inscenatore, dunque, vuol cogliere lui tutti gli allori.

UN ECCELLENTE ATTORE AMERICANO: FRANK KEENAN.

Per la stessa ragione, cioè per lo stesso vizio tradizionale italiano, quando c'è un attore illustre o un'attrice famigerata, basta. Non è così di talune nostre « compagnie » teatrali? Se c'è l'illustre attore, non ci può essere l' illustre attrice. Uno o una occupa tutto il campo della gloria: gli altri sono, devono essere, fantocci. Fregoli è più serio. Il cinematografo ripete e, naturalmente, moltiplica questo vizio. Il vecchio pubblico italiano che un secolo fa andava a veder recitare il tale o a sentir cantare la tale (il dramma o la musica erano i piedestalli dell'istrione o della canterina) non si è ancora abbastanza mutato. Quando si muterà del tutto, le officine cinematografiche si accorgeranno che non è sempre una prova di chiaroveggenza secondare i difetti del pubblico. Il confronto con gli stranieri può essere tanto più pericoloso allo spirito bottegaio dei mercanti di cinematografia quanto più istruttivo sarà pei frequentatori di cinematografi.

Mette conto, per esempio, di osservare ciò che si fa in America. In America, non occorre dirlo, si fa anche assai roba di cattivo gusto. Bisogna riconoscere, inoltre, che ciò che arriva fra noi è, generalmente, già il frutto d' una scelta, mentre noi delle cose nostre giudichiamo avendole tutte sott'occhio, il buono, il mediocre e il pessimo. Ma ciò non toglie che nelle buone cinematografie americane la impressione più gradevole è la cura dei particolari negli oggetti e nelle persone. Ogni attore, per modesta che sia la sua parte — sia anche soltanto la parte di una comparsa — si studia di rappresentarla bene. L'inscenatore sceglie accuratamente anche il tipo fisico che gli occorre. E tutta la rappresentazione allora è armoniosa, è aristocratica, è artistica. Da noi, troppo frequentemente, anche in cinematografie che vogliono essere di primo ordine, quali lavandaie indossano gli abiti delle gentildonne, e che povere raffazzonature di mode vecchie e nuove sono quegli abiti! Non importa. C' è la « diva », e il pubblico non avrà occhi che per lei; e avrà occhi non per la sua arte mimica e per l'espressione del suo volto, ma per le sue forme più o meno procaci e pe' suoi atteggiamenti di « posa ».

Mi guarderò dal fare accenni incresciosi, anche perchè il buon intenditore non ha bisogno di molte parole. Vi sono nel teatro cinematografico italiano attrici intelligenti, eleganti, piacenti; ma rimangono stelle di seconda grandezza. Ciò accade un po' perchè il pubblico — gregge di Panurgio — si butta alla fama già stabilita e si fa dar lezioni di estetica da quei richiami di cartelloni e di giornali che attingono le vette sublimi del grottesco con la loro follìa dell' iperbole (c'è più dignità nella eloquenza dei venditori di polveri da smacchiare alle cantonate): e un po' anche perchè queste brave attrici, disorientate dalla rapida e strabocchevole fortuna delle « dive », si riducono a imitarle o nella caratteristica leziosità dei gesti o nella ostenta-

zione delle varie parti più notevoli del proprio corpo.

La cinematografia — direbbe il signor La Palisse se vivesse ai nostri giorni — è una serie di fotografie. Ebbene, molte delle nostre attrici sono imprigionate in questa definizione lapalissiana. Si ha l'impressione che pensino troppo alla macchina davanti a loro, quando si muovono. « Posano » troppo e si abbandonano troppo poco. In verità, c'è una scusa. Sul teatro la parola le eccita: la finzione completa può ri-

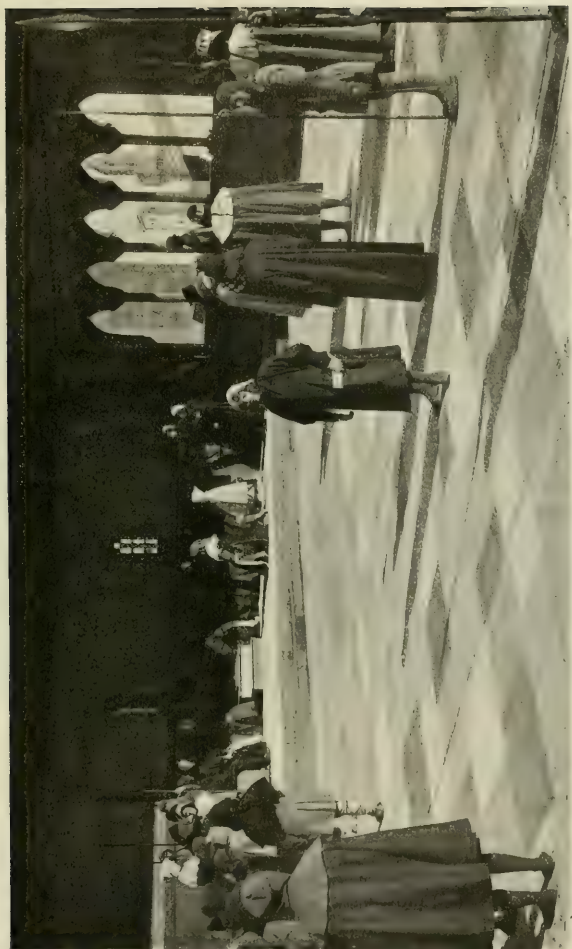
UNA GRAZIOSA ATTRICE AMERICANA.

diventare, appunto perchè completa, la realtà, e come tale operare sui loro nervi, sul loro spirito. Nella rappresentazione cinematografica esse hanno delle frasi brevi, un discorso monco, da ripetere. Una tirannia meccanica costringe la loro sensibilità e impaccia la loro disposizione a vivere il dramma che rappresentano. Bisogna dunque superare questa grave difficoltà e cominciar col capire che il cinematografo è una cosa e il teatro di prosa un'altra; il passaggio da questo a quello non è facile, come credono i distillatori di reputazioni, i cercatori di guadagni e ogni sorta di mercanti.

Il cinematografo deve avere i suoi artisti, educati per quel genere d'arte scenica. E li avrà, poichè li può avere. La mancanza della parola è un difetto; ma pensiamo alla grandissima importanza rappresentativa, alla bellezza (che può attingere, direi, se non temessi di imitare gli scrittori di celebrazioni pellicolarie, il sublime) d'un volto esprimente una passione. In certi momenti la parola è veramente superflua. Un volto, un gesto, un silenzio possono dare una commozione grandissima. Questo principio dovrebbe essere capitale per la cinematografia. E allora, a che serve la « bellissima »? A ridurre ciò che si dice l'Arte muta in una esibizione di femmine, poichè non è raro il caso che la bellissima sia poco intelligente, che, tronfia della propria gloria corporea, d'altro non curi, che pensi sopra tutto a farsi valere in quel tal modo di profilo, in quel tal altro modo di faccia, in un terzo modo di spalle, e la successione delle sue immagini sia, non una rappresentazione di vita e di passione, ma una vetrina di fotografo sul Corso.

Alcuni mesi or sono vidi a Milano una cinematografia americana che ora probabilmente fa il giro d'Italia: molto lunga, con un intreccio straordinario di episodi storici e romanzeschi. La prima attrice — chiamiamola così — non

LUOGHI E FIGURE DEL TEMPO DI « FRATE SOLE ».

(Cinematografia Tespi).

FRATE SOLE »: IL TRIBUNALE ECCLESIASTICO.

(Cinematografia Tespi).

era bella. Sarebbe sgarbato dire che era il contrario d'una donna bella. Per il primo quarto d'ora, quando la rappresentazione di tragiche vicende non era ancora intensa, lo spettatore italiano poteva domandarsi perchè l'inscenatore non avesse scelto una donna fisicamente più gradevole. Ma poi quest'attrice conquistava lo spettatore, lo legava alle sue avventure, lo commoveva, lo dominava con la sua anima di donna che soffre, che ama, che si dibatte contro la cattiva sorte, che ha nella mutabilità degli aspetti del suo volto e ne' suoi gesti uno strumento meraviglioso di espressione. La sua azione era veramente una musica silenziosa, a volta a volta lieve, dolce, turbinosa, grave, angosciosa, violenta. Si aveva voglia di ammettere che l'Arte muta possa essere muta e Arte. Un fazzoletto mordicchiato convulsamente a un angolo della bocca, due mani che si torcevano, compendiavano e sostituivano vittoriosamente una pagina d'un romanziere sagace. E accanto a lei un'altra attrice, in una parte meno importante, nella quale dovevano svolgersi insieme una bizzarria selvatica e una candida quasi inconscia devozione d'amore, era così schietta, così viva, così originale, così spontanea, da far pensare che il signor La Palisse avrebbe torto a definire la cinematografia una serie di fotografie: la fotografia è scomparsa e non c'è che il movimento con la sua gamma prodigiosa, dal grave gesto delle membra al lieve guizzo d'un muscolo nel divino volto umano.

E poichè sono tra gli americani, ci resto un attimo di più. Ogni paese rivela anche nel cinematografo il temperamento della sua stirpe. Nelle cinematografie americane c'è la tendenza a esagerare l'intensità delle azioni e la rapidità della loro successione. Si ha qualche volta il senso d'alcunchè di frenetico: noi restiamo storditi quando si credeva di tenerci vigili e ansanti. Tuttavia, nessun attore cinematografico è così parco di gesti e lento, efficacissimamente lento, come l'americano Frank Keenan.

Un buon attore per ciò è buono perchè vince i difetti stessi che gli assicurano l'indulgenza del pubblico.

Da noi c'è più misura, più verità... quando c'è. Quando non c'è, allora domina un altro

LA BATTAGLIA SUL PIAVE.

(Per concessione delle Opere fed. d'Assistenza). (Sezione cinemat. del Comando Supremo).

nostro difetto tradizionale: lo sperpero del tempo in cose di poco o nessun conto, il gusto delle minuzie vane, il dolce far niente anche davanti alla macchina cinematografica. Il signore entra in casa, dà il soprabito al servitore, si toglie i guanti, accende la sigaretta, fa venti altri movimenti, di cui dieci sono inutili. La signora esce di casa, deve apparire al portone, deve salire sull'automobile; e per un po' magari dobbiamo contemplarci anche il portiere sul marciapiede, perchè così « è più vero ». Ma no! Così è più ozioso. Come non avvertire il grossolano contrasto tra la necessità di ridurre in un minuto o due un colloquio di capitale importanza e la negligenza di sciupare un minuto o due per mettere un cappello, poi indossare una pelliccia, poi infilare i guanti, poi fermarsi un momento sull' uscio perchè lo spettatore ammiri meglio l'opera della sarta e della modista?

Ma d'osservazione in osservazione si andrebbe assai per le lunghe. In sostanza, si vuol dir questo. Se i pròprietarii di officine cinematografiche guadagnano molti danari, devono dimostrare che meritano di guadagnarli, perchè questa dimostrazione può essere una eccellente garanzia per la durata e lo sviluppo dei buoni affari. Il cinematografo è ormai parte della nostra vita e noi dobbiamo occuparcene: dobbiamo volerlo il meno attossicatore che sia possibile e il più piacevole e utile. E' un errore abbandonar l'argomento a quei giornaletti cinematografici che sono, con o senza orpello letterario, bollettini di pubblicità mercantile, o parlarne soltanto quando si chiedono leggi severe contro il pericolo della immoralità e il pericolo dell'abbrutimento. C'è della gente che ha l'aria di dire: — O che importa? Io al cinematografo non ci vado. Basta non andarci. — Che è come dire: — Io non bevo nè vino nè liquori. Basta non bere. E non mi seccate con l'alcoolismo. Chi si ubbriaca suo danno —.

E sopra tutto, non devono tirarsi sdegnosamente in disparte (quando non si gettano a cercar umilianti profitti) coloro che professano il culto delle arti. Il cinematografo può essere un collaboratore di tutte le arti, come può essere uno strumento meraviglioso di educazione e d'istruzione; ma bisogna mettersi sulla sua

LA BATTAGLIA SUL PIAVE.

(Per concessione delle Opere fed. d'Assistenza). (Sezione Cinemat. del Comando Supremo).

strada e non lasciarlo nelle mani di gente fra la quale gli arruffoni diventano in verità troppo numerosi. Il cinematografo può attirare, interessare, adoperare l'archeologo, lo storico, il poeta e ogni categoria di artisti.

Che cosa (per finire con una immaginazione ottimista, a contrasto dell'esordio un po' malevolo) che cosa potrebbe dare un godimento più squisito della unione del cinematografo con la musica? Pensate soltanto a un poema sinfonico illustrato da visioni cinematografiche bene concepite e bene svolte; a una illustrazione di luoghi e di costumi, discreta, blanda, aristocratica, mentre l'orchestra suona musica scandinava o russa o ungherese o spagnuola; e in generale, alla interpretazione cinematografica della musica, sentita e disegnata da un poeta, concretata da un artista.

Io vedo la bella sala signorile immersa nell'ombra. L'orchestra è buona, la musica è bella. La macchina di proiezione non fa sentire il suo esasperante sfriggìo. Lo schermo non è percosso dalla luce brutale, ma si illumina e si oscura lentamente. Passano paesaggi incantevoli, pieni di grazia e di malinconia o di festività dionisiaca; passano idillii di tempi remoti e vicini, donzelle incipriate in giardini tra zampilli e fiotti d'acque, uomini incappucciati lungo colonnati di chiostri, finzioni di amori leggiadri, di tragiche gelosie, di disperazioni tetre, un mondo diverso ad ogni istante, attraverso il quale erra la nostalgia che la musica punge e sospinge in noi. Tutto è tacito, lontano, vago, come sognato.

Perchè no?

Perchè — risponde subito qualcuno — migliaia di arfasatti si metterebbero a vituperare Beethoven, Schumann, Grieg, Debussy.....

E' vero. Come migliaia di arfasatti vituperano le quattro stagioni, il cielo e la terra, le montagne e i piani, i campi e le acque, su tele generalmente rettangolari che messe insieme formano le esposizioni di pittura.

ETTORE JANNI.

LA BATTAGLIA SUL PIAVE.

(Per concessione delle Opere fed. d'Assistenza). (Sezione Cinemat. del Comando Supremo).

PAOLO SALA: CERCATRICI D'AMBRA.

CRONACHE.

LA VII ESPOSIZIONE DEGLI ACQUERELLISTI LOMBARDI.

L'insolito rispetto al decoro per cui Commissione d'accolta e Commissione d'ordinamento sacrificarono le raccomandazioni, ha lasciato un buon ricordo della settima esposizione degli acquerellisti lombardi, come della più interessante fra le autoctone dell'anno.

In questo ricordo, il posto d'onore rimane a Vittore Zanetti-Zilla, con quella sua comprensiva feracità dell'immagine, esperienza dell'attuazione, scienza della materia spinte all'estremo. Ecco la sua *Santa Rosa*. Una chiesetta appare sulla calma di un canale e si riflette tra due cipressi bronzei di fronda, smisurati d' altezza, con una facciata pallida. Una tenda di porpora maschera l'ingredio e fa più solatio il calcinato della parete che le palle di due pini marittimi cingono come le perle d'una collana: là presso, una barca attrezzata da pesca con le sue ceste e le sue reti stese sui bordi. La luce dalle nuvole rotonde, per toni diversi e per mille ricercati contrasti, specchia sul tetto che lumeggia cupo e discende all'acqua, intersecandovi rapporti sul fondamento di tre temi essenziali.

Le *Foglie rosse* sono di maggiore elementarità nella composizione e funzione coloristica. Si ha nello stesso tempo una esaltazione ma-

VITTORE ZANETTI-ZILLA: SANTA ROSA.

teriata ed astratta, tra l'appunto fedele e la libertà della fantasia. S'intravede un parco gentilesco, con le sue radici nell'acqua, folto di cipressi e d'abeti, concluso da una balaustra cancellata. Un arco si apre nel mezzo e pare la fibbia di una immensa cintura vermiglia che le fronde autunnali compongono di tra i pilastri e i trafori del ferro. Quattro pali, azzurri come il cielo, contrastano all'ormeggio d'una gondola nera. L'osservazione tecnica mostra una morbidezza di trattazione coesiva difficile a ottenersi sulla carta e l'uso di talune esperienze interessanti per trarre le luminosità e definire il volume, dopo l'accurata preparazione degli strati di colore.

VITTORE ZANETTI-ZILLA: FOGLIE ROSSE.

Paolo Sala vaporizza invece la materia secondo la grande tradizione inglese e rivolge la sua attenzione alle trasparenze delle velature su cui abili accenni costruiscono l' indifferente architettura del tema. Se taluni particolari attingono da questa organizzazione pittorica un bel carattere di sobrietà, è pur vero che altri si presentano deficienti di riferimenti nei rapporti, come ad esempio nella *Marina* dove, tolte le risultanze luminose della parte mediana, l'acqua rimane sorda alla chiaria che da un accavallamento infranto di nuvole sparse piove su due paranze aggruppate. I fregi coronali delle murate recano toni di cinabro e di smeraldo, accendendo il bianco d'una vela issata che si specchia nel bacino, tra mezzo l'altre dipinte in ocra, quasi ammainate.

Di Onorato Carlandi rammento una composizione che s'intitola *Sul Lago Maggiore*, tra le più belle della mostra. Nella penombra di una sala grigia, essa accendeva meravigliosamente i suoi fuochi d'ametista. Vi appare la svolta d'un viale fiancheggiato da pilastri quadrilateri da cui le glicine pendono a grappoli violetti. Di scorcio il lago luccica come un bacino d'argento: le colline lontane si stendono in voluttuosa morbidezza. Come esecuzione si è discosti dalla oggettiva ripetizione del vero, giungendo in talune zone a magnifiche sintesi decorative.

Alla sua maniera tradizionale appartengono invece *Sul Tevere* e *Mandorli in fiore*. Desolato il primo: squallore di rive giallastre con qualche ciuffo di sterpi, immensità che il cielo biancastro e il maestoso fluire dell'acqua sem-

brano aumentare. Il paesaggio è sentito con un'accorata partecipazione al luogo e all'ora e tradotto con quel senso dell'aria che a fronte dell'arte universale determina la gloria del paesaggio italiano. L'altro ha assai minor valore di costrutto, ma là dove il mandorlo apre il ventaglio delle rame l'effetto è bellissimo.

Guido Marussig ne l'*Isoletta di San Giorgio Maggiore* sente sempre più il bisogno di contornare le masse per farne risaltare il volume. Il doppio orlo leggero che fascia le luci e le ombre ha anche una funzione complementarista nella vibrazione dei colori. Egli sostituisce al divisionismo l'aureolismo. Raffigura la scena una frotta di gondole strette come anatroccoli sul bacino tranquillo al momento delle due luci. E l'Isola di lontano, che si colora dolcemente, pare un'antica città sollevata nella mano santa del patrono a fiore dell'acqua che è crinata da un fuoco bianco come un vetro leso. La stilizzazione riprende più violenta nel *Giardino sull'acqua* dove in strana prospettiva, visto dall'alto, un parco inoltra la sua balaustra rotonda e marmorea e il ritaglio d'un ippocastano fiorito. Seguono in lunga teoria e si perdono i palagi raccolti al fondo, ove splendono coi pali nell'acqua. Nel primo piano due sferzate di vento rivelano nella laguna l'azzurro del cielo opposto. Una *Roma con la Vittoria* conchiude l'opera esposta da questo lirico silenzioso. E' raffigurata una statua di basalto azzurro sul

GUIDO MARUSSIG: L'ISOLETTA DI S. GIORGIO MAGGIORE.

GUIDO MARUSSIG: GIARDINO SULL'ACQUA.

CARLO PAOLO AGAZZI: TEMPORALI DI PRIMAVERA.

cielo flavo come la criniera d'un leone. Il peplo le discende sulle spalle titaniche, la raccolta potenza sugli occhi chiusi di sfinge. Regge nel pugno la Vittoria d'oro. La luce ottenuta sul grande ammanto della statua la segue sino alla maestà dell'elmo e dello scudo.

Di Aroldo Bonzagni tre disegni psicologici meritano particolare attenzione. Il colore assume rispetto al segno una importanza secondaria, una funzione unicamente integrale, come nel *Cieco*, dove alcuni straccioni sorpresi e avviliti dalla pioggia che li ha stretti in gruppo sulla via maestra muovono alla città. Appaiono nel fondo le prime case. L'orbo, a capo scoperto, cammina sorretto dai compagni.

Osservando, il pretesto coloristico è dimostrato, ma con minore evidenza che in altre composizioni, perchè il cielo piovoso e il verde smeraldo dei prati concorrono a generar l'impressione di note volitive contro l'inutilità che gli stracci indossati dai mendicanti abbiano una tinta. Questa osservazione, riportata ai suoi valori generali, è suggerita dalla *Preghiera del mendicante*, in cui i tre colori occorsi (terra di Siena, oltremarino, nero) non aumentano il senso di sfinimento che si legge attraverso il segno sul volto dell'accattone. Per contro *Il*

GIUSEPPE BIASI: SCENA RUSTICA IN SARDEGNA.

sonatore d'organetto ha in maggior copia gli elementi per essere giudicato opera di colore: il vecchio zoppo, la donna col bimbo, il marciapiede sotto la neve, il cavallo spelacchiato e sfinito, la carriola dell'organetto si prestano meglio a una fantasia pittorica che a una narrazione psicologica.

Giuseppe Biasi, per la *Scena rustica in Sardegna* si è giovato di quei temi folkloristici che sono abituali nella sua composizione, raggiungendo nel secondo piano, dove il gruppo dei casolari sfonda sul cielo, una compiuta intensità scenica e di tono. La dovuta brevità di questa cronaca m'impedisce di indugiarmi sulla genesi dell' esecuzione, che è tra quelle di maggiore interesse, e su volute alterazioni dei fondamenti della visione, come m'impedisce di diffondermi intorno a Plinio Nomellini, che ha abbandonato il divisionismo per ritornare alla sua maniera anteriore. Accenno a' suoi *Girasoli e oleandri* considerati come massa su d'un fondo scuro.

ARoLDO BONZAGNI: IL CIECO.

ONORATO CARLANDI: SUL LAGO MAGGIORE.

Noto inoltre, rapidamente, un paesaggio di Romolo Bernardi, che rammemora talune attuazioni germaniche; l'*Altipiano Carsico* è l'*Aniene* di Giuseppe Ceroni lodevolissimi; una *Marina* e il più vasto quadro intitolato *Muti*, in cui Guido Cinotti ha finezze pittoriche notevoli e che sarebbe tra l'opera di maggior pregio della mostra se non mancasse di ogni volume.

Di Carlo Paolo Agazzi va ricordato un *Temporale* acquistato per la Galleria d'Arte moderna di Milano; del Ferraguti *Si lavora per i profughi*; di Mario de Murtas un disegno colorato — *Il procaccia di Ollolai* — che fa pensare a certi dipinti delle arche contadinesche russe. Non dimenticherò di Pompeo Fabri un magnifico tono violetto nel suo *Temporale*.

F. BALESTRA.

LA MOSTRA DEL SALVADANAIO.

Ha raccolto parole di lode dalla stampa e richiamato gran numero di visitatori nelle sale della Galleria Pesaro, a Milano, una piccola esposizione d'arte, che potrebbe aver suggerito più d'un appunto alla critica, se alla critica fosse parsa quella una

occasione adatta per mostrarsi intransigente e severa, ma che meritava, ad ogni modo, le simpatie del pubblico, se non altro per l'idea gentile onde fu ispirata e per la singolarità del suo tema. Parliamo della « mostra dei ritratti dei bambini del salvadanaio ». Le origini di questa iniziativa, il cui merito spetta in massima parte ad Arturo Toscanini, sono note. Tempo addietro, s'indisse tra i bambini milanesi una bella gara di beneficenza: quelli di loro che avessero accumulato un più cospicuo gruzzolo da elargire agli orfani di guerra e alla « Pro Esercito » sarebbero stati premiati con un ritratto che parecchi artisti si erano offerti d'eseguire. La gara diede ottimi frutti, molti furono i bimbi premiati, e i loro premi, cioè i ritratti, composero appunto l'esposizione cui accenniamo, ricca di circa 57 opere tra pitture e sculture.

ADOLFO WILDT : AUGUSTO SOLARI.

Una mostra così concepita, e cioè tale da escludere nell'accettazione ogni libertà e severità di scelta, doveva necessariamente riuscire un po' ibrida e farraginosa. E' quindi avvenuto che, nel manipolo, molto loglio s'intrudesse fra il grano, e che accanto a qualche buona cosa, e a qualche altra veramente significativa, se ne

vedessero parecchie dalle quali non solo l'arte era offesa, ma la grazia infantile, la pura grazia dei bimbi, la poesia di quel gentile mondo piccino in effigie, in cui consisteva tutta la bellezza e l'originalità dell'esposizione.

Nella graziosa raccolta v'era tuttavia tanto di buono da riscattar quello che di men che mediocre poteva esservisi, sotto il pretesto della beneficenza, introdotto. V'era, per esempio, un'« Anna-Maria » di Attilio Andreoli, i cui occhi grandi e glauchi, dolci e sognanti, riflettevano con una rara intensità d'espressione la piccola anima pensosa della piccola modella. V'era un ritratto di Riccardo Galli, intonato molto gustosamente e composto con una squisita eleganza. V'era, dello scultore Emilio Quadrelli, un busto in cui il visetto imbronciato della figliuola di Arturo Toscanini suscitava un'immediata impressione di verità. E v'era, infine, un altro busto, di Adolfo Wildt, che può ben dirsi l'opera più singolare e più significativa della mostra. Il Wildt, che pareva il meno adatto a rappresentare la serenità, la dolcezza, la grazia, i lineamenti, insomma, d'un volto infantile, tanto la sua arte è aspra e tragica, tanto è terribilmente anatomica e volutamente esasperata, è proprio l'artista che ha saputo, in questa esposizione, interpretarli con maggiore finezza, con un senso più delicato di poesia. Qualunque sia l'impressione estetica che la sua scultura consueta suscita nello spettatore, una cosa in essa è sempre ammirevole: la perizia veramente rara con cui il Wildt tratta il marmo. E qui, dove ha armonizzato in un equilibrio ammirevole il suo amore del bizzarro e la calma, la compostezza, la normalità graziosa del suo modello, improntandone il ritratto d'un carattere e d'una verità profonda, appena lievemente stilizzata, egli s'è riaffermato più che mai esperto nel costringere il marmo ad obbedire sotto le sue mani come se fosse una malleabile cera.

Di altri espositori, non potendo accennare alle opere, ricordiamo i nomi: Ambrogio Alciati, Giuseppe Amisani, Leonardo Bazzaro, Mario Bettinelli, Giuseppe Biasi, Lodovico Zambeletti, Achille Beltrame. Per i peggiori, converrebbe ripetere la risposta che diede quel tal pover'uomo, nella novella di Franco Sacchetti, al barbiere che gli faceva la barba « per amor di Dio ». Mentre il malcapitato stringeva i denti sotto il rasoio trattato dal parrucchiere con mano, ahimè, benefica, un cane si mise a guaire lamentosamente dalla strada. — Che ha quella bestiaccia che abbaia con sì poca grazia?, domandò il barbitonsore. E la sua vittima, con amara rassegnazione: — Forse gli staran facendo la barba « per amor di Dio ».

Sull'esempio del povero diavolo della novella, si sappia dunque tollerare, ai tempi che corrono, anche i quadri e le sculture fatti « per amor di Dio ».

V. B.

IL NUOVO RITRATTO DI DANTE.

L'iconografia dantesca — oggetto di tante polemiche — si è recentemente arricchita d'un nuovo ritratto del Poeta, scoperto nella chiesa di S. Agostino a Rimini, dove fervono da tempo importanti lavori di restauro sotto la guida della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna.

Fra un grandioso complesso di pitture della scuola giottesca locale, ch'era rimasto per tanto tempo nascosto da uno spesso strato d'intonaco e di scialbature, venne in luce sulla terza parete

RIMINI, SANT'AGOSTINO — PARTICOLARE DELLA II ZONA DESTRA.

dell'abside quadra l'episodio della vita di un santo resuscitante una giovane portata sul cataletto in giro per la città.

Un corteo di personaggi, signorilmente vestiti, segue la giovane; e fra essi procedono in prima fila tre poeti, uno dei quali, presentato di profilo, a figura intera, in ampia veste verdognola a risvolti rossicci di pretto tipo fiorentino, ricorda non pochi tratti caratteristici del viso di Dante.

Malaguzzi Valeri, occupandosi nel *Marzocco* dell'insperata scoperta — ch'egli stesso ebbe ad osservare immediatamente sul posto insieme con altri studiosi d'iconografia — è d'opinione che il nuovo ritratto somigli a quello

ANDREA ORCAGNA: PARTICOLARE DELL'AFFRESCO « GLI ELETTI ». FIRENZE, S. MARIA NOVELLA.

quel grande e puro spirito, che nel quieto meriggio della gloria doveva apparirci come uno che non avesse mai tentato un gesto di ribellione artistica, mai conosciuto le ansie e gli sdegni della lotta.

Nessuna meraviglia ch'egli, vinta poi la sua grande battaglia artistica, si fosse ricomposto per tutta la vita in quella saggia e dignitosa pensosità, che pare privilegio di un filosofo più che di un artista.

Il precoce genio di Boito, Filippo Filippi — uno dei pochi critici d'allora che conservino un notevole posto nella stessa storia della musica — l'aveva dunque intuito assai prima che il « Mefistofele » risorgesse trionfalmente a Bologna nel 1875. Ed è ancora così poco frequente questo pronto riconoscimento del genio giovanile da parte della critica artistica, che noi, collocando qui l'effigie del Filippi, intendiamo ricordare ai critici quanto sia nobile ed utile la loro funzione sociale ogni qualvolta stendono una mano sollecita ai giovani meritevoli di aiuto.

Visto tra i lampeggiamenti della tempestosa serata del 3 marzo 1868 alla Scala, Arrigo Boito — sereno ed imperturbabile in tanta bufera! — ci sembra veramente un uomo creato per elevarsi in istato di perfetto equilibrio anche a traverso i più ardui e più torbidi cimenti.

fiorentino ch'è nel *Paradiso* in Santa Maria Novella, con un più chiaro accenno della corona di lauro; e si chiede se nel personaggio dal viso paffuto, canonicale, anch'esso incoronato di lauro, che si rivolge al Poeta, il pittore di Rimini — a cui doveva essere noto il ritratto dantesco di Firenze — non abbia voluto raffigurare il Petrarca.

Comunque, nell'intricato dedalo dell'iconografia dantesca e petrarchesca la nuova scoperta ha ravvivate le vecchie polemiche; e non mancano coloro che, nei personaggi laureati del leggendario episodio venuto in luce nella chiesa di S. Agostino, non vedono che semplici figure simboliche o personaggi puramente complementari della grandiosa scena.

L'IMPERTURBABILITÀ DI BOITO.

E questo coraggio è così singolare — scriveva, tra l'altro, Filippo Filippi a proposito della prova stoicamente affrontata dall'autore di « Mefistofele » alla Scala — che il Boito parvemi un uomo veramente epico, quando il vidi con sì imperturbabile serenità dirigere la sua opera in mezzo alle tempeste assordanti, ai mormorii, a tutte le disapprovazioni di giovedì sera ».

Chi allora, venticinquenne, sfidava imperturbabile i fulmini di un'alba così tempestosa era

FILIPPO FILIPPI.

Certo egli era intimamente un uomo padrone di sè a dispetto dell' inflessibile autocritica; e si è quasi tratti a pensare che la perfetta armonia delle sue energie spirituali si esprimesse, al di fuori dell'abituale raccoglimento, anche nella sua nota tendenza al burlesco, nel suo gusto delle sottili arguzie ed in una passione quasi infantile dei giuochi di parole.

La « Quartina gelata » riprodotta in queste pagine è un piccolo ma eloquente documento del suo singolare gusto delle combinazioni verbali.

Essa è contenuta nel giornale « Milan-Milan », che uscì a Milano la notte del 9 febbraio 1880 in occasione d'una gran veglia di beneficenza alla Scala.

Fra disegni di Edel, Vespasiano Bignami, Quinto Cenni e Luigi Steffani e proprio nel mezzo d'una doppia bizzarra pagina infiorata degli autografi di Verdi, Carducci, Cantù, Ascoli, Verga, De Amicis, Panzacchi, Ferrari ed altre personalità minori, Arrigo Boito piantò, sotto lo pseudonimo di Tobia Gorrio, — lo pseudonimo dei suoi libretti d'opera — la curiosa quartina, dalle cui parole si diffonde una gaiezza così burlevole, da... compromettere le intenzioni serie dei suoi illustri collaboratori occasionali.

Arguto per natura e satirico per un nobile bisogno dello spirito, egli, pur raccolto nel suo sogno di bellezza artistica e di perfezione umana, doveva essere estremamente sensibile alle arguzie ed alle tendenze satiriche o parodistiche degli altri; e scegliendosi i suoi compagni di svaghi egli cedette certo anche al bisogno di queste sensibilità. Ebbe, infatti, una viva simpatia per uno dei più grandi umoristi della scena: Edoardo Ferravilla!

E davanti al feretro di Ferravilla fu udito mormorare queste tre parole: « E' morta l'Allegria! »

C'era in esse tutta la glorificazione del grandissimo comico milanese.

Ma chi lo udì mormorarle non gli vide però appannarsi neppure per un attimo, dietro le lenti, la chiara espressione dello sguardo austero e fascinatore. Come nella lontana sera della sua aspra battaglia artistica, egli appariva imperturbabile anche davanti al feretro che racchiudeva l'Allegria!

Nella sua continua ascensione verso forme ideali d'arte e di esistenza egli era rimasto sostanzialmente quel giovane e biondo autore di « Mefistofele », per il quale circa mezzo secolo prima, Filippo Filippi, non potendo ancora prevedere ch'egli sarebbe bastato a sè stesso, invocava dal popolo milanese un po' di benevolenza con queste generose parole: « Incoraggiamo, invece di abbatterlo, questo giovane singolare, a cui nessuno nega l'ingegno e la grande cultura, altrimenti lo ridurremo a gridare, come ha gridato un giorno Mirabeau: « *Mon Dieu, donnez-moi la médiocrité!* »

Questo nobile monito, che per Boito fu inutile, valga — anche in omaggio alla sua fulgida memoria! — per tutti i giovani meno imperturbabili di lui, i quali meritino d'essere incoraggiati sulle vie faticose ed insidiose dell'arte.

Quartina gelata

Sì crudo è il gelo che le rime sdrucciolanosene
Tremando e in fondo al verso rincantucciolansene;
Le gocciole d'inchiostro stalattitificanomisi
Sotto la penna, ovvero, stalagmitificanomisi.

Tobia Gorrio

N.B. La prima parte della quartina è <u>tetrasdrucciola</u>, la seconda parte è <u>pentasdrucciola</u>!

AUTOGRAFO DI ARRIGO BOITO.

IL CENTENARIO DI GOUNOD.

Nel giugno scorso, pochi giorni dopo la morte dell'autore del *Mefistofele*, ricorreva il centenario della nascita d'un altro grande musicista che aveva preceduto il Boito nel trarre l'ispirazione musicale dal poema di Volfango Goethe.

Carlo Gounod nacque a Parigi il 17 giugno 1818 da Francesco Gounod, pittore dedicatosi all'arte litografica, e da Vittoria Lemachois, le cui felici disposizioni alla musica le permisero di provvedere ai bisogni della famiglia specialmente dopo la morte del marito, avvenuta quando

CARLO GOUNOD.
(Ritratto di Elia Delaunay).

Carlo aveva appena cinque anni. La vocazione del futuro maestro stentò a essere riconosciuta, ma prevalse e indusse finalmente la madre a permettere che il figlio passasse dal liceo al conservatorio.

Il giovine Gounod prese parte tre volte al « concorso di Roma » e la terza volta riuscì a ottenere il primo premio, che gli apriva le porte di Villa Medici. A Roma, frequentando le chiese dove si eseguiva musica sacra e particolarmente la Cappella Sistina, ebbe la rivelazione della grandezza di Palestrina. Il suo entusiasmo fu tale ch'egli non sapeva che cosa preferire, se la Messa di Papa Marcello » o il michelangiolesco Giudizio Universale ». Terminato il tempo della sua dimora a Roma, passò a Vienna, dove un suo *Requiem* ebbe calorose accoglienze, e in Germania dove Mendelssohn lo accolse assai cordialmente e, udito un suo *Dies irae* a cinque voci senza accompagnamento, esclamò: — Mio caro amico, questo pezzo potrebbe essere firmato Cherubini —.

Con questi primi allori Carlo Gounod tornò, dopo tre anni di lontananza, a Parigi, dove gli fu offerto l'ufficio di organista alla Chiesa delle Missioni straniere, ch'egli accettò a condizione di essere padrone assoluto di tutta l'attività musicale nella chiesa. « O sarò *il curato della musica* — disse — o niente ». Fu quello il tempo in cui il giovine musicista s'infervorò nella religione sino al punto da credersi destinato al sacerdozio. Aveva già a Roma subìto l'influsso di Lacordaire; a Parigi si mise a studiare teologia al seminario di San Sulpizio, ottenendo anche il permesso di vestire l'abito ecclesiastico. Tra le sue carte d'allora è rimasto un saggio sulla logica firmato: abate Carlo Gounod. Ma l'artista si scosse da quel sogno di misticismo e tornò alla sua vera vocazione.

La sua prima opera fu la *Saffo*, rappresentata all'Opéra il 16 aprile 1851, ma ebbe soltanto — come si dice — un successo di stima: di stima, però, sincera e meritata. Alla fine della rappresentazione si trovò davanti a Berlioz che aveva le lacrime agli occhi. — Venite — esclamò il giovine autore — venite a far vedere i vostri occhi a mia madre: sono il più bell'articolo ch'ella possa leggere sulla mia opera —. E il musicista critico confermò il suo sentimento scrivendo che da vent'anni non aveva provato ugual commozione a teatro. Una seconda opera invece, *La Monaca sanguinante,* rappresentata nel 1854, cadde.

Dopo una *Messa di Santa Cecilia,* rivolse il pensiero al poema di Goethe. La prima idea di cavarne un'opera gli era venuta a Capri, appena conosciuto quel capolavoro: la riprese ora, ma il *Faust* fu preceduto da un'opera comica — *Il medico suo malgrado* — che ebbe incontrastato successo sulle scene del Teatro Lirico, dove fu rappresentata nel gennaio del 1858. Nel marzo dell'anno seguente il suo capolavoro riceveva alla prima rappresentazione una mediocre accoglienza; ma il giudizio del pubblico andò divenendo a mano a mano più favorevole, sino all'entusiasmo, e l'opera si avviava a una fortuna che sembra imperitura.

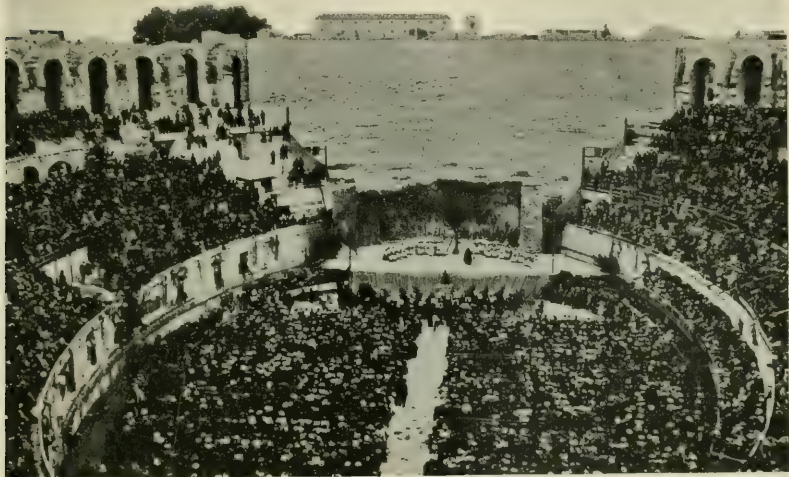
Di quest'opera che avrebbe dovuto costituire anche la sua grande fortuna finanziaria, Gounod cedette la proprietà all'editore Choudens, in Francia e nel Belgio, per la modesta somma di L. 6666,66. E pare che l'editore, pagandola poco, fosse in buona fede, poichè non gli piaceva e quindi non credeva al suo avvenire. Si racconta che quando i piccoli Choudens non facevano i savii il genitore, per calmarli, li minacciava di condurli a una rappresentazione del *Faust*.

L'anno seguente, al pubblico meglio disposto, piacque una nuova piccola opera di Gounod,

Filemone e Bauci, alla quale seguì, con peggiore fortuna, *La Regina di Saba*. Anche *Mirella*, su un libretto tolto dal celebre poema georgico del Mistral, ebbe fredde accoglienze, sebbene il musicista vi avesse lavorato con grande fervore. A spiegar il fiasco si ricorda che Gounod dovè sottostare ai consigli, se è lecito dire, artistici della signora Carvalho, che doveva sostenere la parte della protagonista ed era moglie del direttore del teatro: la fiera prima donna sarebbe giunta persino, secondo il Saint-Saëns, a mandare all'autore una citazione in carta bollata perchè modificasse le « vociferazioni » di cui trovava piena quella musica!

Un nuovo trionfo Carlo Gounod doveva avere, otto anni dopo la lenta ma grandiosa vittoria del *Faust*, alla prima rappresentazione di *Romeo e Giulietta* — un'opera che molti ancora credono superiore a quello che è comunemente considerato il capolavoro del Gounod, ma che non riuscì e non riuscirà mai probabilmente a rivaleggiare con esso nelle simpatie del pubblico universale.

Durante la guerra franco-prussiana il Gounod scrisse un'ode-cantata, con a solo e cori, dal titolo *Alla frontiera!*, che avrebbe dovuto essere la Marsigliese di quella guerra ma non ebbe fortuna: ricordo ammonitore per tutti i musicisti che credono di poter dare un canto alle moltitudini, un'ala di musica alle battaglie, e per tutti i comitati che credono alla serietà dei concorsi per inni patriottici popolari.

Passato, dopo la catastrofe della Francia, in Inghilterra, egli scrisse una delle quattro composizioni musicali richieste a quattro musicisti stranieri (il maestro scelto per l'Italia fu il Pinsuti) per l'inaugurazione dell'Esposizione universale di Londra. Fu una nobile composizione di carattere religioso, intitolata *Gallia*, che ebbe accoglienze entusiastiche.

LA RAPPRESENTAZIONE DI « MIRELLA » ALL'ARENA D'ARLES.

In Inghilterra si trovò impigliato nelle reti d'una specie di avventuriera, certa signora Weldru. Tornato dopo qualche anno in Francia, diede ancora al teatro tre opere, tutt'e tre con cattivo successo: *Poliuto, Cinq-Mars* e *Il tributo di Zamora* (quest'ultimo su un cattivo libretto già accortamente rifiutato da Verdi). Assai migliore fortuna ebbe invece l'oratorio *Mors et Vita*, eseguito nel 1886. Da allora egli parve riposare: la morte lo colse sette anni dopo, il 18 ottobre 1893, mentre dava l'ultima mano a un *Requiem* ispiratogli dalla morte d'un nipotino.

Ma nella musica geniale e squisita del *Faust* Carlo Gounod continuò a vivere d'una vita di cui non si saprebbe intravedere il tramonto.

LA SACRA VERNIA.

Alcune settimane or sono corse la notizia che da Roma burocratica era partito l'ordine di por mano senza indugio ad abbattere la foresta della Verna: non forse raderla al suolo, ma certo mutilarla per grandi tratti come si è fatto di tanti altri boschi. E corse parimente la notizia che da Firenze s'erano levate vivaci proteste contro un tal ordine. Un lieve fremito di rammarico e di stupore serpeggiò anche qua e là; ma lieve. Quanti in Italia avevano presente alla memoria il luogo in cui tutto parla di San Francesco? Quanti furono pronti a interporre i *Fioretti* tra il luogo sacro e la ignoranza serena o soltanto la meccanicità implacabile della burocrazia?

Pare che ora a Roma si sia avuto modo di ricordare e di capire, e che la foresta della Verna abbia a rimanere intatta. San Francesco può ripetere, con le parole che gli disse messer Orlando da Chiusi il donatore: « Io ho in Toscana uno monte divotissimo, il quale si chiama il monte della Vernia, il quale è molto solitario e selvatico ed è troppo bene atto a chi volesse fare penitenzia in luogo rimosso dalla gente, o a chi desidera vita solitaria ». In quel monte egli ebbe da Dio le stimmate, e a questo prodigio il luogo era predestinato per quelle sue orride fenditure « fatte miracolosamente nell'ora della passione di Cristo quando, secondo che dice il vangelista, le pietre si spezzarono », poichè ivi doveva ripetersi nel figlio di Bernardone la passione di Nostro Signore, come dice con meravigliosa precisione il Libro, « non per martirio corporale, ma per incendio mentale ».

Ogni albero è sacro per quella quaresima di San Michele che il bel Santo d'Italia vi fece quasi sette secoli or sono. (La donazione era avvenuta l'8 maggio 1213, San Francesco vi ebbe le stimmate undici anni dopo). Ogni albero è sacro, dal pie' del monte alla cima. « Appressandosi a piè del sasso proprio della Vernia piacque a santo Francesco di riposarsi un poco sotto una quercia che era in sulla via, ed ivi ancora istando sotto ad essa santo Francesco cominciò a considerare la disposizione del luogo e del paese: e istando in questa considerazione, eccoti venire una grande moltitudine d'uccelli di diverse ragioni, li quali con cantare e battere l'ali mostravano tutti grandissima festa e allegrezza: e attorniarono santo Francesco in tale modo, che alquanti gli si puosono in sul capo, alquanti in sulle spalle e alquanti in sulle braccia, alquanti in grembo e alquanti d'intorno a' piè ». E il Santo dice: « Io credo, carissimi fratelli, che al nostro signore Gesù Cristo piace che noi abitiamo in questo monte solitario, poichè tanta

LA VERNA: CHIESA PRINCIPALE. (Fot. Alinari.

LA VERNA: UNA VEDUTA DEL BOSCO.
(Fot. Alinari).

allegrezza ne fanno della nostra venuta le nostre sirocchie e fratelli uccelli ».

E noi saliamo con lui sino a quel « faggio bellissimo, il quale era di lunge dal luogo de' frati per una gittata di pietra », a pie' del quale si fece costruire « una celluzza povera » e dove frate Lione, il delizioso Frate pecorella, lo vide più e più volte « ratto in Dio e sospeso da terra, alcuna volta per ispazio d'altezza di tre braccia, alcuna di quattro, alcuna volta insino alla cima del faggio e alcuna volta lo vide levato in aria tanto alto e attorniato di tanto isplendore, che egli appena il potea vedere ».

E lo seguiamo in quel più remoto angolo ove si fa costruire un'altra celluzza, e dove sostiene molte battaglie dal demonio e molte consolazioni da Dio « non solamente per visitazioni angeliche ma eziandio per uccelli salvatichi: imperocchè in tutto quello tempo della quaresima un falcone, il quale nidificava ivi presso alla sua cella, ogni notte un poco anzi mattutino col suo canto e col suo isbattersi alla cella sua sì lo destava, e non si partìa insino che egli non si levava suso a dire il mattutino. E quando santo Francesco fusse più lasso una volta che l'altra, o debile o infermo, questo falcone, a modo e come persona discreta e compassionevole, sì cantava più tardi. E così di questo oriuolo santo Francesco prendea grande piacere... ». Presso questa celluzza vediamo apparirgli l'angelo musico con la viola e l'archetto. « Esso menò una volta l'archetto in su sopra la viola, e subito tanta suavità di melodia indolcì l'anima di santo Francesco e sospesela sì da ogni sentimento corporale, che, secondo che e' recitò poi alli compagni, egli dubitava, se lo angelo avesse tirato l'archetto in giù, che per intollerabile dolcezza l'anima si sarebbe partita del corpo ».

Il Santo cerca Dio per la selva e frate Lione lui, « al lume della luna, pianamente ». Stridono le foglie sotto i suoi cauti passi.

E salutiamo la selva e il monte nell'ora del maggior prodigio, quando, in sul crepuscolo

LA VERNA: SCALA CHE CONDUCE AL MASSO SPICCO.
(Fot. Alinari).

mattutino, viene per il cielo il serafino « con sei alie risplendenti e affocate », in guisa di crocefisso, a significare il rinnovamento della Passione su santo Francesco. « In questa apparizione mirabile tutto il monte della Vernia parea che ardesse di fiamma isplendidissima, la quale risplendeva e illuminava tutti i monti e le valli d'intorno, come se fusse il sole sopra la terra: onde i pastori che vegliavano in quelle contrade, veggendo il monte infiammato e tanta luce d'intorno, ebbono grandissima paura, secondo che eglino poi narrarono a' frati, affermando, che quella fiamma era durata sopra il monte della Vernia per ispazio d'un'ora e più. Similmente allo splendore di questo lume, il quale risplendeva negli alberghi della contrada per le finestre, certi mulattieri, che andavano in Romagna, si levarono credendo che fusse levato il sole; e sellarono, e caricarono le bestie loro; e camminando vidono il detto lume cessare e levarsi il sole materiale ».

Un po' di quella luce traversa i secoli, accende il cielo di questa Italia che ha nutrito con la sua anima primaverile il Santo così suo, e pare che riesca a illuminare la Burocrazia di Roma in questi giorni gravi, in cui la Necessità ferisce profondamente le nostre ultime selve e il Disordine cerca di ferirle a morte.

FERDINANDO HODLER: GUGLIELMO TELL.

FERDINANDO HODLER.

La Svizzera ha perduto in Ferdinando Hodler un artista sincero e potente, un pittore vigoroso e originale.

Egli era nato a Gurzelen, del Cantone di Berna, nel 1853 e aveva studiato a Ginevra con Barthélemy Menn, un maestro il quale sapeva educare i giovani artisti senza mettere in pericolo con la propria autorità la schiettezza e la libertà delle loro tendenze genuine. Il suo primo quadro — *Lo scolaro* — fu esposto nel 1874 ed esso e il seguente — *Il banchetto dei ginnasti* — attrassero subito l'attenzione e suscitarono le prime discussioni. Discussioni accompagnarono poi sempre, anche in mezzo alle più belle vittorie, l'opera di questo pittore.

FERDINANDO HODLER: AUTORITRATTO.

La sua arte mira alla semplicità, ma a una semplicità in cui deve intensificarsi, diremo meglio acuirsi, la forza del sentimento. Ne risulta una tendenza a innalzare ogni elemento anche mediocre e comune a valore di tipo e a solennità di monumento. Obbediscono a questa tendenza un disegno rigido e forte, un colore fresco e liscio, una composizione dal ritmo preciso, che dà insieme il senso della verità e della poesia. Uno de' suoi quadri, *La Notte*, in cui è chiaro questo suo ritmo dalle cinque note, diede a' suoi ammiratori la tentazione di richiamare i nomi di Michelangelo e di Luca Signorelli. Certo qualche cosa di poderoso è nelle quattro note dei dormienti, dominate dalla intensa nota centrale dell' insonne che l'incubo travaglia. Questo quadro fu esposto a Parigi nel 1891 e suscitò l'ammirazione di Puvis de Chavannes; poi riapparve a Monaco, a Berlino e a Venezia.

Lo stesso ritmo, col predominio della nota centrale, hanno fra gli altri i due quadri *Euritmia* e *Anime deluse*. Negli ultimi anni era divenuto un più vivace colorista, specialmente nel paesaggio.

Dato il carattere della sua arte, la grande pittura murale doveva attirarlo e riuscirgli. Quando fu aperto il concorso per la decorazione d' una delle pareti della grande Sala d'armi del Museo federale di Zurigo, sul tema *La ritirata degli svizzeri a Marignano*, il bozzetto del Hodler ebbe il primo premio. Acerbe discussioni si accesero, lotte accanite si determinarono per impedire che il progetto premiato fosse eseguito ; ma Hodler vinse alla fine ogni resistenza e potè intraprendere e compiere il grande affresco.

Lo spirito di questo artista rifletteva e rappresentava piuttosto il dolore che il piacere. La sua arte manca di giocondità, di freschezza sorridente, di gioia di vivere ; è pensosa e grave, quando non è profondamente triste.

FERDINANDO HODLER : EURITMIA.

I LIBRI.

« ANIME DANNATE » DI CORRADO RICCI.

Corrado Ricci raccoglie sotto il titolo suggestivo di *Anime dannate*, e pubblica in volume per i tipi del Treves, alcune monografie storiche singolarissime, nelle quali l' erudizione, l'arte del narrare e la drammaticità della materia si fondono in modo da renderne la lettura oltremodo interessante. Sono cinque saggi biografici, da cui le antiche figure evocate — figure di donne e di uomini che sembrano riflettere come un rosso riverbero infernale - balzano con un'evidenza pittoresca. Il volume s'apre con l'incisivo profilo di quella Ginevra Sforza, bella e feroce, bigotta e spregiudicata, vera « anima dannata » nello stimolar suo marito, Giovanni II Bentivoglio, alle persecuzioni e alle vendette sanguinose, e in una sola cosa costante, proprio come la Rinascenza : nell'amore dell'arte e di tutto ciò che è bello. Implacabile contro i nemici, veri o supposti, della sua casa, dura e fredda come il diamante, a tutto ella resse, tranne che all'annunzio della ruina del suo bel palazzo di Bologna, nel quale

aveva accumulato tanti tesori, e « stringendosi la tempia con ambedue le mani, senza formare parola alcuna, essendo vicina al letto, gittatavisi sopra con la faccia all'ingiù, di subito rese lo spirito a Dio ». E con Ginevra Sforza passano attraverso le pagine del Ricci altri personaggi, i quali, se non fossero, per così dire, autenticati di continuo con le più rigorose testimonianze storiche, sembrerebbero romanzeschi: dal truce figliuolo di Cesare Borgia al losco conte Felicini e alla celebre Cristina Paleotti, strano tipo di gentildonna avventuriera, la cui vita randagia, le cui vicende amorose, i cui intrighi, nel quadro della società seicentesca che il Ricci evoca con tanta profusione di particolari, si seguono con inesausta curiosità. Gli storici francesi eccellono in cotesto genere di monografie svelte e piacevoli. *Anime dannate* è una nuova prova che l'arte di alleggerire ed ornare l'erudizione con la vivacità dello stile, l'arte di darle vita e colore, si conosce anche in Italia.

FRANCESCO COSSA: RITRATTO DI GINEVRA SFORZA.

(Parigi, Collezione Dreyfus).

I GIORNI E GLI EVENTI.

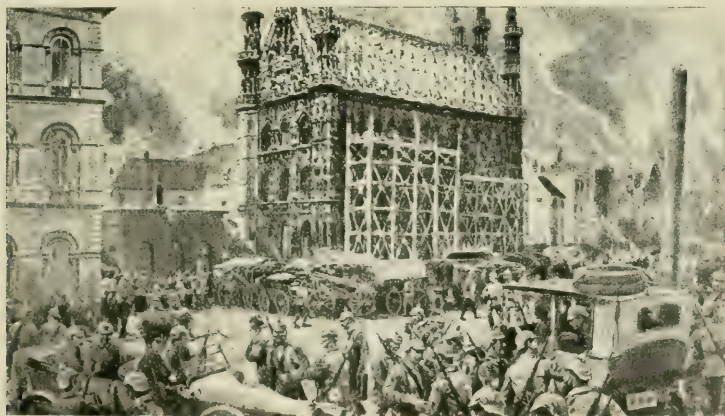
FALSIFICAZIONI TEDESCHE.

Un esempio interessante di falsificazione grafica tedesca merita di essere rilevato dal volume *L'imposture par l'image* (Parigi, Payot editore, L. 3) apparso in questi giorni. L'esempio risale al principio della guerra, durante l'invasione germanica nel Belgio.

Il 12 settembre 1914 la rivista inglese *The illustrated London News* pubblicava un disegno dell'artista S. Begg composto su schizzi d'un testimone oculare: il signor Dawe d'Oxford. Il disegno rappresentava la piazza di Lovanio col bel Palazzo municipale. Sotto, era detto fra l'altro: « In Lovanio devastata, ufficiali tedeschi in automobile scialano con vino e sigari presi nel saccheggio della città fiammeggiante ».

I lettori possono notare, nel primo disegno, indicati con numeri, i guerrieri forniti di bottiglie e di scatole di sigari.

Cinque giorni dopo la tedesca *Illustrierte Zeitung* di Lipsia si appropriava il disegno, lasciando il nome dell'autore ma cancellando le bottiglie e le scatole di sigari. Nel secondo di-

segno, infatti, i lettori possono notare che gli ufficiali designati con numeri non hanno più niente fra le braccia o in mano. Taluni sembrano aver perduto anche le braccia e le mani nell'opera di virtuosa correzione.

Ma questa correzione parve insufficiente a un'altra rivista tedesca, la *Zur guten Stunden* di Stoccarda, la quale sostituì fascicoli, carte, biglietti nelle mani dei cacciatori di bottiglie e di sigari, per dar l'impressione di ufficiali occupati, mentre si salvava per loro generosità il Palazzo municipale dalle fiamme, in uffici rigorosamente e onestamente militari.

Si noti che l'*Illustrierte Zeitung* narrava sotto il disegno che i soldati tedeschi avevano messo in salvo migliaia di bottiglie di vini fini e di liquori, senza che pur una fosse bevuta. Perchè dunque aveva sentito il bisogno di farle sparire dalle mani... dei salvatori?

A. DE CAROLIS: L'URLO D'ACHILLE (QUADRO AD OLIO).

A. DE CAROLIS: I CAVALLI DEL SOLE (TRITTICO DECORATIVO)
PANNELLO CENTRALE (QUADRO AD OLIO).

EMPORIUM

VOL. XLVIII. AGOSTO 1918 N. 284

ARTISTI CONTEMPORANEI: ADOLFO DE CAROLIS.

QUANDO lo conobbi, (agosto 1912), era nella sua piena giovinezza, un sorriso scintillante incideva il volto barbuto un poco selvaggio attenuato da uno sguardo profondo buonissimo: da allora egli è venuto maturando; la sua arte ha ampliato il respiro e si è alata man mano con gli anni e quasi ingigantita con gli avvenimenti, perchè ad insaputa degli stessi creatori l'atmosfera ideale di questo quadriennio suggella la loro opera. La sua fisonomia segnata da maggior pensiero si è allontanata da quella ch'egli si raffigurò nel ritrattino di maniera dureriana in cui reca il berretto di vaio e la ciotola incisa. Più grave, segnato da qualche filo di argento e da qualche ruga, lo rividi giorni sono a Bologna e mi apparve un po' curvato dal gran peso della volta animata dai ricordi della storia e dai suoi affreschi, rimpicciolito dalla sua opera, così come i rumori umani che giungevano dalla Piazza di San Petronio attenuati dalla distanza si mutavano in ronzii labili e confusi.

Se all'aspetto esteriore è un poco mutato, nell'insieme della vita e dell'anima Adolfo De Carolis è intatto.

Nella Roma gloriosa e decadente e spagnoleggiante delle « Cronache bizantine » questo

ADOLFO DE CAROLIS.

figlio delle terre picene aveva portato tale senso personale, tale spirito di primitivo che rimase incorrotto dalle tendenze artistiche più caduche di quell'epoca non molto lontana, ma già morta. Adolfo De Bosis raccoglieva nella intimità del *Convito* le glorie già formate di D'Annunzio, di Scarfoglio, di Sartorio.

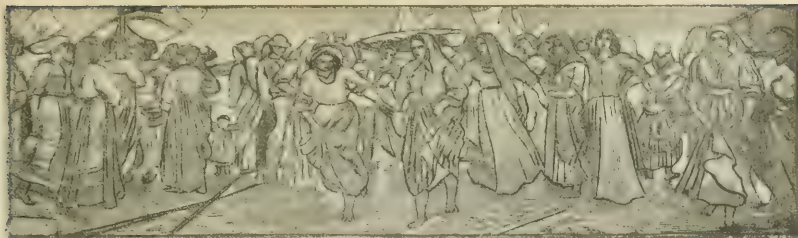
Adolfo De Carolis che vi conveniva talvolta, non si distingueva che per la sua giovinezza inesperta desiderosa di apprendere, volta naturalmente all' adorazione e all' assimilazione dell'arte antica piuttosto che all'imitazione di quella contemporanea. Intorno a lui i macchiaioli toscani, Marius de Maria, Vincenzo Cabianca, Onorato Carlandi, il Coleman, il Cellini, si affermavano con una personalità assai decisa ma irrimediabilmente fissata. Il De Carolis seguì piuttosto nei suoi inizi le orme di quella Prae-Raphaelite Brotherhood che fondata in Inghilterra da Hunt, Rossetti e Millais, fu in Italia scarsamente studiata, poco compresa e niente seguita. La *Donna della fontana* esposta a Venezia nel 1899 rappresenta appunto questa crisi della sua maniera, che si fa più indipendente nella *Madonna,* nel *Concerto* e nella *Primavera* e che all'epoca dei *Cavalli del Sole* e dell'*Urlo di Achille* è completamente liberata dalle influenze inglesi. I prerafaelliti avevano fondato il loro rinnovamento su una riforma completa dello spirito ch'ebbe in Ruskin il vangelizzatore. Il De Carolis si venne avvicinando, non per sola amicizia ma per ragioni di affinità elettive, all' opera di Gabriele D'Annunzio. Vi sono in ogni tempo codeste spontanee fraternità di artefici ed è difficile distinguere dove l' ispirazione dell'uno abbia influito sulla ispirazione dell' altro : certo si può dire che nella grande vita di Gabriele D'Annunzio due pittori gli sono stati più prossimi, Francesco Paolo Michetti ed Adolfo De Carolis ; due ingegni che col suo genio hanno comune anche la patria. Una collaborazione diretta fra il poeta e il disegnatore

A. DE CAROLIS: SCHIZZO A TERRA D'OMBRA.

A. DE CAROLIS: STUDIO DI NUDO.

A. DE CAROLIS: STUDIO (DISEGNO A MATITA).

A. DE CAROLIS: SEGNI DELLO ZODIACO (DISEGNO A SANGUIGNA).

A. DE CAROLIS: STUDIO DI ALBERO (DISEGNO).

A. DE CAROLIS: DONNE SUL LIDO (SILOGRAFIA).

cominciò quando la Casa Treves con novità singolare e meritevolissima ornò la prima grande edizione della « Francesca da Rimini » con fregi del De Carolis. Non era ancora la silografia, non era ancora la completa liberazione dall'influsso di Walter Crane e di Morris che per i tipi della Kelmscott Presse e di Ellis rinnovavano meravigliosamente l' arte del libro in Inghilterra; ma era un inizio.

Nella vita artistica di questi ultimi vent'anni, due meriti vanno riconosciuti al De Carolis: di aver risuscitato in pieno sonno italiano l'arte d' incidere in legno e di aver dato un nuovo tono, se non un nuovo indirizzo, all' industria decorativa del libro che si era andata immiserendo. Nell'ornare prima la « Francesca da Rimini », poi la « Figlia di Jorio » e le « Laudi » egli ebbe la sapienza e la modestia di comprendere che una sovrapposizione artistica all'opera d'annunziana, così ricca, così pittorica essa stessa,

A. DE CAROLIS: L'ULIVO (SILOGRAFIA).

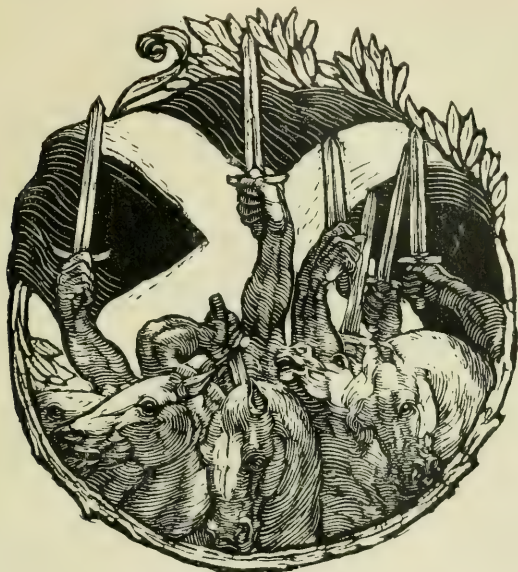
non era possibile: piuttosto che mettersi in gara col poeta era meglio accompagnarlo. Bisognava disegnare in umiltà accanto alla pittura splendida e ricca dell'Imaginifico. Tecnicamente poi la grande novità delle illustrazioni della « Figlia di Jorio » sta nel fatto che per la prima volta la silografia schietta entra, anzi ritorna al suo posto d'onore nei frontispizi, nelle testate, nelle maiuscole, nelle finali, donde l'avevano cacciata i mezzi tecnici e più rapidi di illustrazione in legno e in metallo. Neghi chi vuole, in buona o cattiva fede, la nuova silografia italiana si diparte di là, il fiorire di artisti, di riviste, di associazioni, di silografi, deve la sua origine al De Carolis. Quelle decorazioni di fiorellini, di scene pastorali, dal segno sintetico, dal rilievo gustoso e scolpito, aggiungevano ai versi ed alle didascalie della tragedia di Mila di Codra una grazia folkloristica, una poesia agreste intonata alle intenzioni del poeta, piena di nostalgie della terra abruzzese. Un' altra volta la provincia, e più che la provincia la campagna, ricca di colori, pensierosa di nuvole e di uliveti, canora di fontane, di usignuoli e di maree, aveva dato alla nostra gente un artista.

A. DE CAROLIS: FINALE (SILOGRAFIA).
(« Ioannis Pascoli Carmina », edizione Zanichelli).

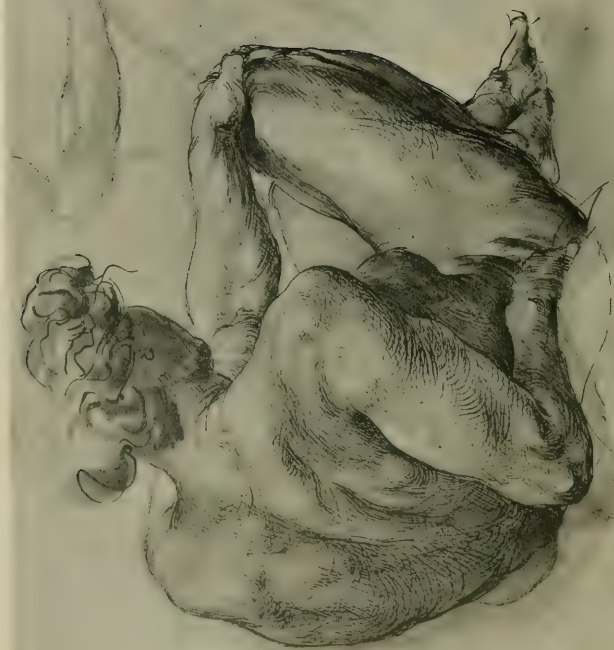
Fu osservato che le impressioni più vive, e, in certo modo, acquisite all' ingegno più durevolmente, sono quelle provate fra i dieci e i venticinque anni. Nell'opera anche tarda degli artisti vi ha sempre questa eco sopravveniente dell'adolescenza. L'anima e la memoria e l'amore si volgono indietro o serbano delle lontananze sentimentali la più profonda impronta: e vi ritornano e si rinnovano in esse anche quando la giovinezza è ben morta. Così le visioni dolomitiche sorridono agli occhi di Tiziano ottantenne e il preludio ultimo del « Falstaff » ha un fremito di sera estiva che par raccolto dal Verdi nei prati e nelle selve delle sue campagne. Le vele dipinte del mare Adriatico, i gesti dei marinai e delle donne che aspettano il ritorno dalla pesca o girano gli argani in un balenìo di luci e di frangenti, o varano a forza la carena nuova; i movimenti più ampi del paesaggio loretano così gentile e così dolce, un misticismo cristiano da navigante e da pastore, da errante contemplatore delle strade e delle spiaggie, formano la parte più personale e più inesprimibile dell'opera di Adolfo De Carolis.

L'Italia un po' pigra ma sopratutto facilona, che trattava l'arte e gli artisti con molto dispregio o con moltissima ignoranza catalogando i

A. DE CAROLIS: SILOGRAFIA.

suoi ingegni in base alle graduatorie dei concorsi o alle onorificenze officiali, lo ha poco amato e scarsamente lo conosce. Dimentica del passato, incurante dell'avvenire, genuflessa nel presente a taluni idoli invecchiati o mestieranti, ligia a tradizioni viete o accecata da novità più bizzarre che geniali, tenne un poco in disparte questo poeta dell' incidere e del dipingere che ha una serenità di vita e d'opera fatta di pochi gesti, di molta fede e di un lavoro incrollabile. di imitazione vergiliana. In taluni punti l' esametro rivela l' autore dei « Poemetti » e dei « Canti di Castelvecchio » e allora vedete l'incisione piegata con una umanità religiosa a rendere secondo la passione del poeta i paesi latini, le pergole ricche di fronde, le fontane sonore d'acque; in alcuni altri traspare piuttosto l'epica dei « Poemi Conviviali » e degli « Inni » ed ecco il De Carolis empie di aquile il cielo di Roma, di fantasmi, di nuvole e di folla il

A. DE CAROLIS: FINALE (SILOGRAFIA).
(« Ioannis Pascoli Carmina », edizione Zanichelli).

La sua attività molteplice dedicatasi solo recentemente ai cartelloni di insegna, ai grandi giornali, alle riviste più diffuse, rimase per gran tempo impopolare. Fra le sue più recenti e complete opere è degnissima la decorazione dei « Poemi latini » del Pascoli editi con mirabile cura e con illuminata e lodevole audacia dallo Zanichelli. Le sessanta silografie che ornano il grosso volume oscillano veramente come l'ispirazione e la maniera dei carmi pascoliani fra l'eroico oraziano degli *Inni a Torino* e *a Roma*, e del *Reditus Augusti*, e la più patetica squisitezza del *Moretum*, del *Senex Corycius*, del *Castanea* trionfo di Augusto e di tragicità la fine di Giugurta o il poemetto dei Veterani di Caligola.

Ma il capolavoro della sua attività di decoratore del libro è formato dalla serie di silografie destinate ad adornare quel *Notturno* che Gabriele D'Annunzio scrisse nei due mesi della sua cecità veneziana e che apparirà prossimamente edito dalla Casa Treves. Nelle illustrazioni che il De Carolis tracciò sotto l' ispirazione diretta della prosa d'annunziana ricorrono i motivi ornamentali dominanti della cecità, delle ali e delle stelle. Il frontispizio intaglia nel vano di una porta che ricorda quella del sepolcro micenico di Cli-

A. DE CAROLIS: STUDIO DI NUDO.

A. DE CAROLIS: PAESAGGIO.

tennestra, un'angosciata figura femminile in atto di nascondere il volto e lo sguardo nel cavo del gomito e della veste; la testata ultima dell'*Indice dei Capiversi* mostra un braccio disperato che par quello di un naufrago che leva dal gorgo della notte un pugno di cartigli profetici scritti « *et in tenebris* » verso una costellazione che tramonta. E fra la prima pagina e l'ultima, dal giovanetto Sonno che offre le bacche del papavero oblioso, all'aviatore che stra-

A. DE CAROLIS: ASSO DI SPADE (SILOGRAFIA, DA UN MAZZO COMPLETO DI CARTE DA GIUOCO).

mazza ancor impigliato nelle ali icariane, alle figure dei ciechi che brancolano con mani incerte sulle corone e sulle pagine eterne; tutte le raffigurazioni appaiono chiuse nel mistero della notte solcata dalle ali e illuminata dalle stelle. La divina pace notturna si diffonde musicalmente per virtù dei disegni e accompagna le parole e i pensieri del poeta di pagina in pagina, così come il concento di un organo sembra creare un' altra cattedrale di suoni seguendo dai basamenti alle volte le linee di quell'altra più eterna e più durevole, di pietra. Dopo una comunione spirituale di anni, per tal modo

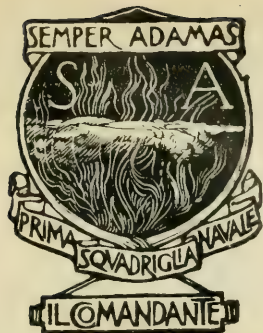
A. DE CAROLIS: TESTATA PER CARTA DA LETTERE DI S. A. R. IL DUCA D'AOSTA (SILOGRAFIA).

i due artisti hanno accordato i loro istrumenti in una sola armonia.

*
* *

Più raramente egli si dedicò alle silografie colorate con i diversi legni. All'estero si traviava un poco questo modo d' incidere chiedendogli effetti che sono precipui della litografia. Così Hans Franck in Austria imitando i maestri giapponesi raffigurava gli animali (aironi, cigni, fagiani, pavoni) e i paesi (giardini in primavera, mietiture, paesi montani), delicatissima fusione di mezze tinte ma togliendo alla silografia le sue migliori qualità; così il Koblika di Praga con le sue policromie smaglianti, così l'inglese

A. DE CAROLIS: TESTATA PER CARTA DA LETTERE DI S. A. R. IL DUCA D'AOSTA (SILOGRAFIA).

A. DE CAROLIS: L'ARCIERE (SILOGRAFIA).

A. DE CAROLIS: TESTATA PER CARTA DA LETTERE DEL MAGGIORE GABRIELE D'ANNUNZIO (SILOGRAFIA).

Nicholson che nei ritratti di Whistler, di Sarah Bernhardt, di Edoardo VII elevava un' arte sopratutto decorativa alla complessa composizione che costituisce il ritratto; il belga Doudelet illustrando Maeterlinck o le leggende fiamminghe imitava i nostri quattrocentisti e cinquecentisti, il Minne ricercava in una durezza alla Cranach e alla Dürer una ispirazione primitiva fredda e poco sentita.

Il De Carolis ebbe la somma scaltrezza di non chiedere alla materia più che essa non potesse dare, vivificò tutta la sua virtù senza abusarne. Quell'arte che Ugo da Carpi nominò del « chiaroscuro » quando innanzi al Doge di Venezia la rivendicò invenzione italiana, egli seppe riprendere dando con due legni le tre tinte in un processo che ha, se mai, rapporti col *camayeux* dei francesi. Appartengono a questo tipo le silografie sue più grandi e una serie di ritratti ch'egli va ora completando e portando a termine. Le sue incisioni a colori come *La Sera* (a cinque legni) sono pochissime. Egli ebbe presente che il legno inciso non può andar oltre un certo segno, non potrà mai distillare il sottile veleno che ispira le composizioni dei rami di Rops o di Goya. Perchè le

A. DE CAROLIS: CARTELLO (SILOGRAFIA).

qualità delle fibre tagliate e preparate serbano una semplicità rude. Il De Carolis trovò questa materia intorno a sè, a portata di mano, così come il pastore trova la canna per la zampogna. Il bosso, il faggio, il ciliegio, il pero, il sorbo che avevano dato modo ai suoi anonimi conterranei di incidere parabole di santi o avventure brigantesche per esilarazione dei villaggi e dei conventi dove venivano diffuse le povere carte stampate, tentarono quelle sue due mani ferme e snelle da cerusico che s'indugiano volontieri a valutare e ad apprezzare le tavole; dal

A. DE CAROLIS: TESTATA PER CARTA DA LETTERE DELLA PRIMA SQUADRIGLIA NAVALE (SILOGRAFIA).

peso, dalle venature, dalla compattezza delle fibre, dalla scarsità dei nodi, e che intravedono nel mistero della superficie ugualmente levigata di filo o di testa il disegno futuro. L'arte dell'incidere in legno non ammette insincerità o pentimenti, esige una prontezza di opera che sappia vuotare i bianchi di getto senza possibilità di ripiego o di ritocco, e le matrici uscite dalle mani del De Carolis hanno la freschezza complicata e danno gioia agli occhi come i più bei ceselli.

A. DE CAROLIS: « REDITUS AUGUSTI » (DAL LEGNO ORIGINALE).
(« Ioannis Pascoli Carmina », edizione Zanichelli).

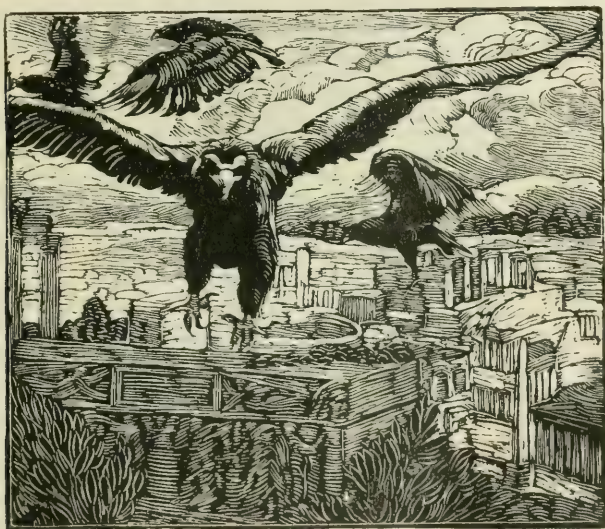
* *

Dalle incisioni per i libri e per gli albi dei raccoglitori e per le case degli esteti egli è passato alla pittura a fresco che assorbe ora tutta la sua attività nella decorazione del Palazzo del Podestà in Bologna e che nel Palazzo Comunale di Ascoli Piceno gli dettò l'esaltazione della sua terra laboriosa e feconda in un' alta fascia ricca di nudità sane e rigogliose che si conclude nel trittico del fondo. Da un lato, animate da larghe ali di vento, le donne di San Benedetto del Tronto, di Sant' Elpidio a mare, di Porto San Giorgio, di Pescara si avanzano recando sul capo come anfore le ceste del pesce; dall'altro, sotto il peso di un arnese marinaresco, si curvano le spalle abbronzate dei navigatori come in un corteo trionfale. Nel pannello centrale, i Dioscuri prendono al morso due grandi cavalli candidi; mentre altre Divinità d'abbondanza coronate di pampini, di alloro, di ulivo reggono come cariatidi un soffitto ornato a motivi floreali.

A. DE CAROLIS: « BANDUSIA » (SILOGRAFIA).
(« Ioannis Pascoli Carmina », edizione Zanichelli).

Nell' Università di Pisa il De Carolis lasciò sulla parete la parabola dolorosa e divina di Galilei.

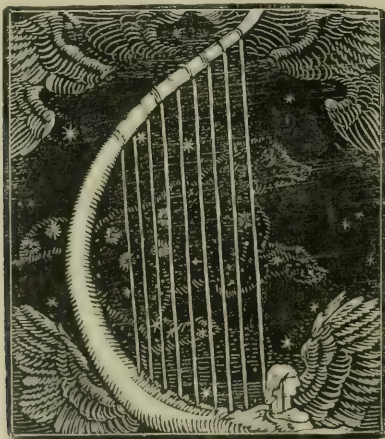
Ora nel Palazzo del Podestà fonde in una pittura immensa di gran robustezza, in un salone lungo sessanta metri, i miti e le storie di Bologna.

Come egli arrivasse da quel minuto figurare per colpi di lancetta e per ritocchi minimi di bulino alla grande maniera del dipingere a fresco non si capisce a tutta prima. Ma se si esaminano e si pensano certe tavole animate di nudi michelangioleschi, la serie del *Mare* esposta a Venezia, i frontispizi delle Laudi, della Fedra,

A. DE CAROLIS: « HIMNUS IN ROMAM » (SILOGRAFIA).
(« Ioannis Pascoli Carmina », edizione Zanichelli).

l'*Aurora*, il *Varo*, il *Timone;* si scorge una complessa armonia di forme, che par imprigionata dalle scarse possibilità tecniche della silografia. Alcuni motivi ornamentali si umiliano come le architetture delle sinfonie beethoveniane nelle riduzioni per pianoforte. Ed ecco i suoi giganti fulminati, le scabrose montagne su cui appoggiano il capo l'Aurora nuda o l'Estate assopita, i vasti cieli che s' aprono dietro i gesti degli Eroi e delle Dee lasciano intuire la strada e l'evoluzione per le quali egli giunse alle grandi pitture murali del Palazzo del Podestà in Bologna, suprema fatica della quale parleremo altra volta ampiamente. C' era già tal senso della decorazione, tale ampiezza di ritmo in alcune sue composizioni minori, ch'esse parevano destinate a spiegarsi per spire nella volta di una cupola o a distendere ghirlande sulla muraglia di un refettorio o nel cielo di una cattedrale.

Non per nulla il vangelo della Sistina immortale ispira a quando a quando coi suoi motivi le concezioni e le forme di questo italianissimo artista. Dalle pagine del piccolo libro di carta egli sente di poter passare al grande libro aperto delle pareti. Lascia l'incisione per l'affresco che si integra nella vita della pietra, che vive con l'architettura e coi fantasmi della storia da paro a paro. La pittura murale ha il fascino dell'eternità se si ripensi, dalle Nozze Aldobrandine e dalla Medea Pompeiana agli affreschi del Correggio, del Tiepolo, di Puvis de Chavannes, la grande strada di quest'arte. Il destino di tale pittura è consegnato alle sorti di più generazioni: il pittore può esservi volta a volta poeta drammatico come Shakespeare, storico come Livio o eroico come Omero.

E chinato in umiltà davanti alla sua arte un non grande pittore che provò più volte a lottare con le difficoltà sorde del dipingere a fresco ebbe a scrivere: « Molti artefici vagliono assai negli altri lavori, cioè a olio e tempera e in questo poi (l'affresco) non riescono per essere egli veramente il più virile, più sicuro, più risoluto e durabile di tutti gli altri modi e quello che nello stare fatto di continuo acquista di bellezza e di unione più degli altri infinitamente ».

RAFFAELE CALZINI.

A. DE CAROLIS: FINALE (DAL LEGNO ORIGINALE).

NEERA.

NEL mio salotto: di giovedì.

— « Quanta gente! Troppa! Io detesto la gente ».

Seduta al posto d'onore, accuratissima nel vestire, che non era mai d'ultima moda: rigida, composta, con occhi di diamante nero, con la mano sottile agitante, estate e inverno, un ventaglietto, Neera che pochissimo parlava e tutto vedeva, non mancava mai di rivolgermi la sua osservazione lievemente intinta di rimprovero.

Però, veniva: e io me ne tenevo.

Perchè siamo quasi tutti così fatti: che il nostro intimo, senza che lo vogliamo, ben di rado corrisponde all'apparente e verbale espressione dell' individuo: cosicchè questa scrittrice solitaria e un poco disdegnosa, questa donna tanto sincera da rifuggire dalle convenzionali forme della disinvoltura mondana, che ignorava le blandizie dell' adulazione, che aveva difficile la lode e non sempre pronta l'amabilità, non era altro in fondo in fondo che un' entusiasta alla ricerca di bellezze da esaltare, che una sentimentale in caccia di cose alte da amare, che una sognatrice sempre pronta a saltare in groppa all' ideale.

NEERA AI PRIMI ANNI DI SCRITTRICE.

Ma uno strano, prezioso senso d'equilibrio bilanciò in essa questa segreta forza d'ardore che, per altre, avrebbe contenuto qualche germe di pericolo. Più la donna d'arte s'approfondiva nello studio dei suoi simili, s'addentrava nell'esame di problemi psichici delicati e interessanti soltanto per le menti meditative, meglio la madre di famiglia, semplice oscura modesta, scavava la sua nicchia nella casa borghese, fra gli umili doveri delle virtù praticate e trasmesse.

Poche persone e poche cose hanno interessato questa aristocratica senza saperlo, che non aspirò mai a fasto di vita e a lustre di vanità. Pochi affetti intaccarono la ben temprata corazza di un'anima ch'era altrettanto schiva quanto passionale: ma ella deve aver saputo amare, e bene amare, se intorno ad essa vi fu tanto fervore di devozione, se l' amicizia ha saputo seguirla fedelmente nella fama e nel dolore, se tutti i cari che la circondarono le hanno votato culto di assistenza e strazio di rimpianto.

Una volta il suo occhio di diamante nero mi fulminò perchè avevo avuto il coraggio di biasimare una sua pagina di rancore, e dirglielo... Ma il minuto di poi, un velo di lacrima ammorbidì il fulgore di quella pupilla irosa: nulla disse, ma mi posò una mano sulla spalla, pronunziando due volte il mio nome con un accento indefinibile nel quale cozzavano i varî sentimenti che l'agitavano nell'intimo: e io seppi di aver vinto e che mi voleva bene di più.

Bastava che, fra l' aborrita « gente », scaturisse all'impensato, come getto d'acqua che abbia forzato la roccia, un'idea più originale delle solite, il disegno di una linea ardita, bastava che un fiore nascesse fra l'avena del campo comune, che un gesto, una parola le schiudessero vastità di orizzonte, perchè Neera si trasformasse.

Lo sguardo saettava bagliori e largiva carezze: la voce si raddolciva: il sorriso a un tempo ritroso e promettente ammorbidiva la linea alquanto dura della bocca.

Il ventaglietto si chiudeva e la vena s'apriva: l'impetuosa vena alimentata dall' ingegno e dal cuore, da una sua particolarissima visione di vita, da tutte le virtù della sua arte nobile e passionata, della sua austera semplicità di costume, che così come non ammetteva costose eleganze alla veste, bandiva dalla casa ogni mollezza. In quei rari momenti di espansione, el-

l'era a volta a volta *Teresa* e tutte le altre eroine delle sue pagine ancor più pensate che scritte, ancor più sentite che pensate. Ci sfilavano dinanzi un *Nido* e una *Passione*: *Duello d'anime* e *Crepuscoli di libertà* coi vecchi sfondi di Milano antica, con le nebbie delle bassure e le meschinità provinciali, con luci ed ombre, palpiti e lacrime: ma ell'era sopra tutto l'*Anima sola* del piccolo raccolto misterioso libretto, che odora di crisantemo e ha disegno di reliquia. Allora, gli occhi di nostalgia vagavano al di sopra e al di là d'ogni confine, e il tormentoso gioco d'azzardo della notorietà non pareva fatto per quella tempra.

NEERA A RONCEGNO.

Più che le esteriori linee della sua vita di successo, mi piace rammentare di essa ciò che gli altri non sanno, o poco sanno, ciò che fece spesso della donna e dell'amica una squisita interprete della femminilità e dell'amicizia.

La rivedo dolcemente pietosa dinanzi alla lunga infermità della mia mamma; sento l'arguzia del suo dire nella piacevole schermaglia di parole che metteva a cimento la galanteria *vieux-temps* di mio padre: abbiamo pianto insieme al passaggio di un feretro che chiudeva spoglie di gioventù e promesse di gloria....

Ero con lei alla *Patriottica,* la sera nella quale Milano festeggiò il cinquantenario dell'indipen-

denza italiana, la sera nella quale gli spiriti ignari del futuro tremavano e vibravano per ciò ch'era stato e forse più ancora per ciò che doveva essere.

Io godevo di andare e venire per le belle sale lucenti di fiamme e di uniformi estere e nostre: mi confondevo nei varî gruppi, parlavo a stranieri ed amici. Neera non lasciò quasi mai l'angolo nel quale era caduta a sedere, come oppressa da una stanchezza di commozione: guardava e beveva lo spettacolo con gli occhi, con l'anima: mi sorrideva da lontano, non pronunziò che poche parole, tutta presa dal suo raccoglimento interiore, già creatrice di quel *Rogo d'amore* così ardente di passione contenuta da sembrare scritto nell' irruenza dei vent'anni, di quel suo ultimo romanzo dove le figure hanno il rilievo insieme elegante e tragico della *crinoline* e della forca.

NEERA A CAMPODOLCINO.

I suoi viaggi all'estero — l'unico lusso della sua più che modesta esistenza — non avevano in Neera la raccontatrice convenzionale che stempera l'entusiasmo sui *clichés* belli e pronti del Baedecker.

Parlando di Londra, si accendeva di un entusiasmo quasi ingenuo. Spariva la Metropoli nebbiosa e fumosa: spariva la patria dalle *misses*

angolose, dalla sterlina sonante e dai crudi contrasti. La Londra dai palazzi regali e dalle ampie vie, dai ponti magnifici gittati attraverso il gran fiume che trascina flutti e oro: la Londra che ha i parchi verdissimi e vellutati, i *cabs* signorili, le donne matronalmente belle, gli uomini in tuba, le processioni carnevalesche, compiute con la serietà di un rito, la trasportava d'ammirazione. Londra era, per Neera, una sosta deliziosa nella vita, un appagamento dello spirito aborrente dai traffici e dalle brutalità degli altri grandi centri di vita, attraverso i quali era passata o indifferente o riluttante.

Ma quando ella arse di amore e di ebbrezza fu allo scoppiare della nostra guerra. Già viveva in un cenacolo dove speranze segrete si alimentavano da anni in raccolto entusiasmo; già l'opera era stata fervidamente preparatoria al raccolto del poi.

NEERA IN CAMPAGNA.

Anelò, spasimando e più sperando, alla meta: attraverso l' ondata del sangue e dell' odio, ricercò con fermo sguardo i presagi della vittoria.

Ma il destino ebbe dure tanaglie per tarpare quelle ali di fiamma!

Il fragile corpo composto in tanta dignità d'atteggiamento, giacque prostrato sotto il suo

martirio: la piccola mano che aveva adoperato con tanta perizia la penna e con tanta grazia il ventaglietto, si irrigidì in pietra, si dissolse in piaga.

Un malore oscuro, che nessuna virtù di scienza riuscì a vincere o ad alleviare, la martoriò per mesi, per anni.

Dal letto di tortura ove, fino a pochi giorni or sono, noi abbiamo visto la sua testina devastata raggiare ancora d' intensa spiritualità, esempio di energia e fortezza di volere, ci fecero intendere le voci di una verità immortale, che forse non si piegava a certe formule stabilite, ma che, nell' alta sua essenza, era atto di soggezione e di adorazione della creatura verso il suo Fattore.

Leggeva, scriveva (con la mano sinistra!), sopra tutto sapeva ogni fase dell'immane conflitto; ed enumerava le vittorie, godeva delle conquiste, bilanciava le probabilità e le certezze con l'antiveggenza dell'occhio che sta per spaziare nell'infinito.

In quel corpo che si disfaceva, una nuova vitalità pareva sorgere, a tratti, facendo stupire i familiari e gli amici: il prodigio pareva tenesse in rispetto anche la morte!

Io credo ch'ella dovesse e potesse vivere per vedere la vittoria ch'era degna di sognare.

Ma credo anche che le sia mancata a un tratto la voglia e il perchè di durarla nella lotta crudele.

Dei nipoti che tanto amava, il prediletto, il primogenito della sua soave Maria, quel biondo Corradino così baldo nella sua intatta divisa di neo-ufficiale, così compreso di sacro ardore per conseguire il suo dovere, è stato ferito e fatto prigioniero.

Giorni di tragico silenzio hanno preceduto la notizia: poi essa cadde sul cuore stanco, come la pietra che sigilla una verde ajuola.

Non aveva più tempo di aspettare, la nonna amorosa! Il cammino era troppo lungo per la sua carne dolorante: si è accasciata a un tratto, forse liberandosi dall' impaccio del corpo mortale per meglio dedicarsi al lontano in pensiero e in amore.

— « Noi passiamo talora ore intere senza dirci nulla. Quel ragazzo e io c' intendiamo tanto! » — ella mi disse pochi giorni dopo la partenza per il fronte di Corradino.

Fra colui che dolora lontano in servitù, fra Colei che ha spezzato i legami di tutti i dolori terreni, il colloquio senza parole si snoderà ora, alto e silente.

Egli ne avrà conforto: Essa ne trarrà gaudio.

FULVIA.

NEERA NONNA CON CORRADINO.

AVE PICARDIA NUTRIX — MUSEO D'AMIENS.

LE OPERE D'ARTE IN FRANCIA SOTTO LE ULTIME ONDATE DELL'INVASIONE TEDESCA.

DA quattro anni l' invasore tedesco, che bombarda in onta alle convenzioni dell'Aja tutte le città aperte, distrugge nella Francia settentrionale incomparabili opere d'arte. Si è molto parlato di Arras e di Reims e noi non v'insisteremo: ci limiteremo in queste poche pagine, che non pretendono di dare una rassegna completa, a dir quali nuove rovine il nemico accumulò con le ultime avanzate.

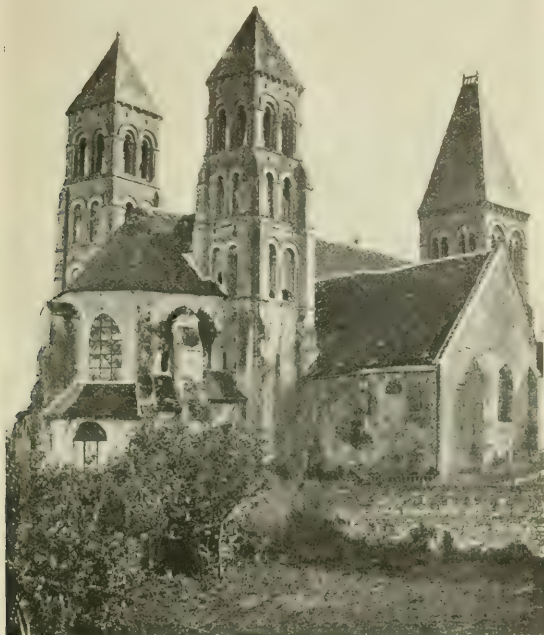
Poche regioni al mondo erano così ricche di chiese, di palazzi comunali, di torri, di castelli e vecchie dimore signorili come queste regioni, culla della nostra Francia, con le loro metropoli di Soissons, Noyon, Laon, Reims, Amiens. Sono i luoghi ove perdurano i ricordi di Clodoveo, di Carlomagno, d'Ugo Capeto, di San Luigi e di Giovanna d'Arco: la Piccardia ondulata e feconda, *Picardia nutrix*; il Valois le cui foreste, terre di caccia dei nostri re, sorgono sul calcare di cui son fatti i suoi monumenti; il Tardenois; le « montagne » di Sciampagna dai fianchi coperti di vigneti; l'Isola di Francia, infine, co' suoi pianori intersecati di valli verdeggianti sotto il cielo più delicato.

Sin dall' epoca gallo-romana, come attestano le rovine di Champlieu o la porta di Reims, il paese era incivilito e ricco. Delle costruzioni in legno del tempo merovingio o carolingio nulla più resta, ma l'età romanica ci ha — o piuttosto ci aveva — lasciate opere che, pur non avendo l'ampiezza delle grandi chiese romaniche d'altre regioni francesi, non erano per ciò meno care all' artista e meno interessanti per lo storico. Che è avvenuto di quelle chiese agresti che accampavano le loro solide basi in mezzo a un piccolo cimitero? Esistono ancora, tutti quei rustici santuari del Laonnois, Urcel co' suoi capitelli imitati dai tessuti sassanidi, e Laffoux e Bruyère sous Laon e Presles e Nouvion le Vieux? Sono distrutte, le chiese del Tardenois, Bazèches e Ouchy?

Su questa terra, per noi classica, è nata l'architettura gotica. Gli storici tedeschi hanno dovuto rassegnarsi ad ammetterlo: il gotico non proviene d'oltre Reno, com'essi per lungo tempo sostennero. Il dibattito è chiuso. L'architettura gotica è *opus francigenum*, nato nell' Isola di Francia, fiorito in Piccardia, nel Valois; e, ahimè!, questi monumenti, testimoni della nostra razza, si innalzano come baluardi davanti alla barbarie lungo la linea del fuoco. « In nessun luogo — ha potuto dire il Mâle [1], loro storico eloquente — in nessun luogo la Francia dell' evo medio fu più feconda. Questa regione, più piccola della Grecia ma quasi grande com'essa nel genio, elaborò l'architettura gotica per farne dono all' Europa ».

Noi vediamo in una chiesa che si è trovata

[1] *L'Art allemand et l'Art français du Moyen-âge;* Paris, 1917, pag. 105.

presso la battaglia, in Morienval, a sud-est di Compiègne, il gotico uscir dal romanico. Romanici sono ancora i capitelli dell' ambulacro (secolo XII) quando già appare nel coro quella combinazione che si chiama crociera di ogive, ideata dagli architetti per dar maggiore leggerezza, maggiore altezza e più luce all' edifizio. Isola di Francia, Sciampagna). Noyon ha inizio nel 1140, Saint Denis nel 1144, Laon nel 1160, Notre-Dame di Parigi nel 1163, Saint Frambourg di Senlis nel 1170. Alla fine del secolo, ecco la collegiale di Saint Quentin; ecco Saint Yves di Braîne (1180), poi Ourscamps (1201), Chalis (1219), Amiens (1220) e Saint Jean des Vignes

ABBAZIA DI MORIENVAL (ANN. 1125 PRIMA DEL RESTAURO.

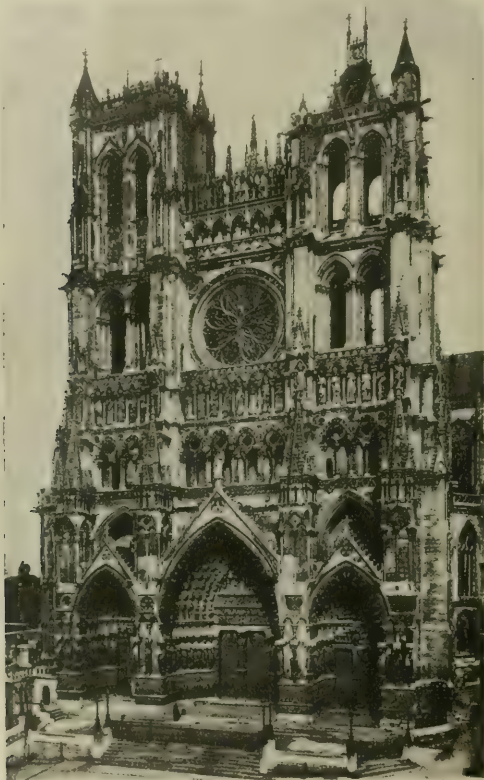
La distruzione di Morienval sarebbe una grave sciagura per l'archeologia.

Rapidamente lo stile gotico si stende per le contrade vicine: la fine del secolo XII ne vede la fioritura. Gli architetti forano le finestre, aprono le rose, innalzano i triforii, costruiscono le alte torri traforate, e da per tutto, in gioia di luce di colore di ardimento, si sviluppa l'esuberanza della decorazione scultorea. Prima delle scuole di Borgogna, del Centro e dell'Ovest si forma la Scuola del Nord (Piccardia, di Soissons. Ma non bisogna credere che la Scuola del Nord sia assolutamente omogenea. Vi sono diversità fra la Piccardia e l' Isola di Francia; Laon con tutte le sue torri non rassomiglia ed Amiens; Saint Yves di Braîne con le sue cinque cappelle a ventaglio è qualche cosa di unico; Noyon differisce da Soissons. Gli architetti non hanno minore immaginazione degli scultori.

Delle prime opere di Noyon poco rimane: il coro costruito nel 1140 fu rifatto sin dal 1160.

Nel secolo XII la cattedrale si arricchì di dipendenze la cui importanza è per noi grandissima, perchè sono tra le rare dipendenze canonicali superstiti: la bella sala del capitolo, del 1230, il chiostro.

Ma nessuna cattedrale (non parlando di Reims) supera nel Nord quelle di Laon e di Amiens. Ignoriamo ora la sorte di quella di Laon; ma sappiamo che parecchie bombe hanno già colpito quella di Amiens.

Come le cattedrali di Parigi, di Chartres e di Reims, quelle di Laon e di Amiens sono dedicate alla Vergine, il cui culto fu così vivo in quel secolo di cavalleria. Erta sulla sua acropoli scoscesa, visibile da cento chilometri, la cattedrale di Laon, dominando il palazzo dei vescovi e la cappella ottagonale dei Templari, innalza con una semplicità robusta e una potenza insuperata le sue torri solidamente quadrate che levandosi in alto si affinano in forma poligonale e accampano sul cielo la linea massiccia de' buoi, simbolo di gratitudine ai miti animali che per anni e anni trainarono lassù tutte le rocce di cui la cattedrale è fatta. Nella chiara navata i pilastri alternano inuguali i loro fasci di colonnette che con una regolarità senza monotonia

AMIENS: FACCIATA DELLA CATTEDRALE.

conducono lo sguardo sino al muro diritto che sostituisce la prima abside circolare e chiude nettamente la prima navata ed il coro.

Amiens è posteriore di cinquant'anni a Laon: il gotico, abbandonando un po' della sua austerità, vi fiorisce in tutta la sua grazia grandiosa. Questo monumento, il più grande d'Europa dopo San Pietro, Colonia e Santa Sofia, è così maravigliosamente equilibrato che la sua immensità, pur rimanendo evidente, non appare in alcun punto sproporzionata. Tutto vi è calcolato; tutti i particolari hanno la loro utilità e tutti gli elementi necessarii contribuiscono alla decorazione. La facciata, perchè è meno semplicemente classica, non è meno bella. La disposizione è assai nitida. In basso tre portali profondamente addentrati, poi una galleria corrispondente al triforio interno; di sopra, come a Parigi, i ventidue re di Giuda; la rosa fiancheggiata in ogni torre da una doppia finestra e infine un ultimo piano sorpassato ai due lati dalla cima inuguale delle torri. Nel senso verticale la divisione è tripartita: al centro il portale di mezzo e la rosa; sopra i portali da una parte e dall'altra le due torri.

AMIENS: L'ESTERNO DELLA CATTEDRALE.

(Sezione fotog. dell'Esercito francese).

Si direbbe che i tedeschi infieriscano contro

tali monumenti per distruggere i prototipi delle loro cattedrali e sopprimer la prova della loro inferiorità architettonica. Essi hanno dovuto confessare, dopo mille cavilli, che avevano imitato Laon a Bamberg, a Halberstadt, a Magdeburg, a Limburg sulla Lahn, Amiens a Colonia, Saint Yves de Braine a Nostra Signora di Treviri, a Xanten, a Santa Caterina di Oppenheim, e Soissons a San Gereone di Colonia [1].

Queste grandi opere francesi non valgono soltanto per la semplicità e la logica della costruzione ma anche per la bellezza delle sculture. In quel periodo compare in tutta la Francia settentrionale un'ammirabile scuola di statuarii e di decoratori. Come a Chartres, a Saint Yves di Braine la scultura, pur conservando ancora un carattere di sobrietà e di utilità, si libera dalla rigidità austera del periodo romanico e si isola dall' architettura. La cattedrale d'Amiens segna il momento in cui l'evoluzione è già quasi compiuta. Il portale di mezzo è consacrato a Cristo e là si innalza il Bel Dio di Amiens. Noi ritroviamo a Chartres il tipo di Cristo che insegna, col libro e il gesto della destra, ma già assai più classico: il viso è regolare, i capelli largamente ondulati, e il vestimento cade in pieghe studiate. La statua di San Firmino che orna il portale di sinistra è trattata con non minore semplicità e sostiene il confronto, giustificato, coi primitivi greci.

La facciata della cattedrale di Amiens è un vasto libro in cui possiamo leggere tutta la simbolica cristiana del secolo XIII. Il *Bel Dio* è nel centro, che preme sotto il suo pie' l'aspide e il basilisco, appoggiato a un pilastro cui si attorciglia una vite, perchè Gesù ha detto: — *Ego vitis sum vera* —. E' circondato dagli apostoli che si appoggiano ai piedritti e paiono sostener la chiesa: *et super hanc petram*.... Nel timpano è il Giudizio universale, che domina il tutto come domina la vita cristiana: il figlio dell'uomo armato di spada viene, accompagnato da due angeli che reggono il sole e la luna — sopravvivenza delle antiche stele di Saturno e degli antichi culti semitici — mentre San Michele pesa nella bilancia le azioni dei morti. A destra è la porta della Madre di Dio. Il Michel ha potuto dire che la porta d'Amiens « è la più completa illustrazione del culto di Maria che sia giunta sino a noi ». La Vergine col Figlio schiaccia il serpente dalla testa di donna, mentre da un lato, a due a due, delle statue formano gruppo e rappresentano l'Annunziazione,

AMIENS. PIAZZA S. MICHELE — I PRIMI OBICI SULLA CATTEDRALE.
(Sezione fotog. dell'Esercito francese).

[1] Mâle, op. cit.

la Visitazione, la Presentazione al Tempio, e dall'altro si aggruppano i Re Magi, Erode, Salomone e la Regina di Saba. Tutte queste figure mostrano già una completa conoscenza del corpo umano e dell'atteggiamento e, sopra tutto, sono impresse d' un sentimento profondo. Sui basamenti scorgiamo le figure bibliche della verginità di Maria, il Vello di Gedeone, il Roveto ardente, la Verga d'Aronne, la porta chiusa d'Ezechiele. Nel timpano è la morte di Maria, e la Vergine in gloria. La terza porta delle cattedrali gotiche è generalmente consacrata al santo del luogo: san Marcello a Parigi, san Remigio a Reims, san Firmino a Amiens. E anche qui tutta la parte statuaria è pari a quella perfetta di Reims. Speriamo di non dover portare, anche di questa, il lutto!

Entriamo, e vedremo due opere curiose, le tombe dei fondatori della cattedrale, il vescovo Everardo Du Fouilloy morto nel 1222 e il vescovo Goffredo d'Eu morto nel 1236. Sono le sole tombe di metallo che ci rimangano di quel periodo: quelle di Saint Yves di Braine sono scomparse. I due prelati giacciono nei loro abiti pontificali. Vi troviamo un certo arcaismo tanto nel modo di trattar le pieghe che nel tipo an-

AMIENS: L'INTERNO DELLA CATTEDRALE DOPO LA CADUTA DEI PRIMI OBICI.

cora convenzionale dei volti e nella disposizione di quei due angeli turiferarii e di quei due portaceri che dovrebbero alzarsi alla testa e ai piedi del morto ma che l'artista ha semplicemente disegnati sulla lastra di bronzo. Il realismo non si libera ancora dalla stilizzazione romanica.

E tuttavia con che fedeltà quegli uomini studiavano la natura: ne sono una prova quei capitelli ove s'intrecciano le più umili leguminose degli orti piccardi. Ben presto la scultura diventa più libera, più espressiva e perde un poco della gravità primitiva. La deliziosa Vergine della porta dorata, che è della fine del secolo XIII, sorride d'un'aria arguta al figliuòlo che non pensa ancora d'essere un Dio. Crederemmo soltanto a una giovine madre se gli angeli non ne sostenessero l'aureola d'un gesto leggero.

Dopo questo grande periodo della Piccardia e dell'Isola di Francia, le guerre che infierirono, pur senza distruggere — come questa — le opere esistenti, impedirono in più d'un luogo che altre sorgessero. E nondimeno proprio durante quelle lotte franco-inglesi, e per l'appunto a cagione di quelle lotte, un nuovo stile si elabora. Se il gotico nacque nell'Isola di Francia, dal contatto del gotico francese col gotico inglese si formò il « flamboyant », che appare per la prima volta ad Amiens, nella cappella di San Giovanni Battista della cattedrale. Il nostro « flamboyant » non ha l'intemperanza, l'esuberanza del gotico inglese; rimane più sobrio, più logico; ma i loro rapporti non si possono negare. In poche regioni durò così a lungo come in Piccardia: si potrebbero citare delle chiese del secolo XVIII — per esempio la chiesa abbaziale di Corbie (1730) — in cui lo ritroviamo. Ben presto penetrò nell'Isola di Francia e nel Valois, dove lo osserviamo nei tre castelli che il duca Luigi d'Orléans si fece costruire, in quegli eleganti « logis » ch'egli ornò, al riparo dei grossi muri dei secoli XII e XIII, con tutte le grazie novelle. Pierrefonds, costruito nel 1390, fu interamente restaurato da Viollet le Duc, ma con tale sapienza che possiamo in esso farci l'idea d'una residenza principesca del secolo XIV. Le torri, la torre maestra, i muri ciechi levano ancora le loro masse di pietra contro le aggressioni d'un nemico sempre presente, ma sulla corte appare la leggerezza dell'abitazione aerata, illuminata, ornata. E lo stesso era di Coucy (1393) che i tedeschi han fatto saltare, e della Ferté Milon, che è oggi una rovina ma che conserva un capolavoro: l'incoronazione della Vergine scolpita su una delle porte.

AMIENS: CATTEDRALE — LA VERGINE DELLA PORTA DORATA.

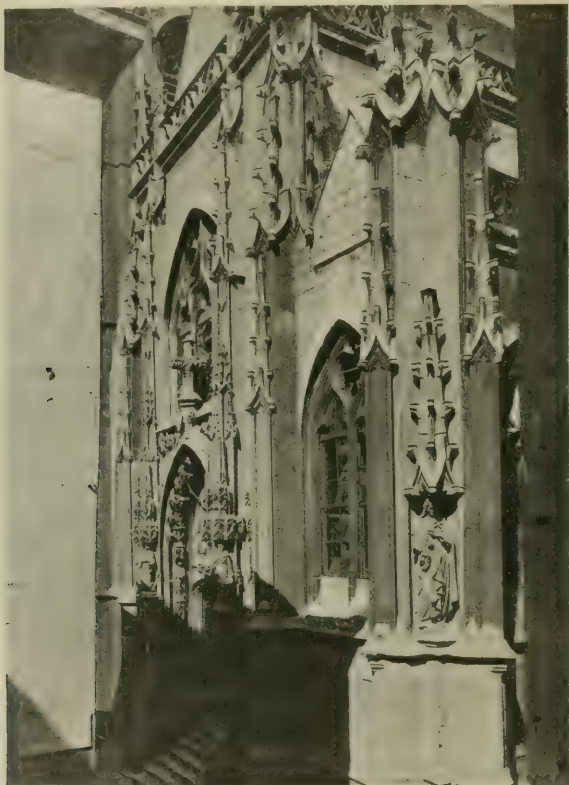
Quando la calma tornò a metà del secolo XV, gli architetti si rimisero al lavoro e di nuovo le chiese si moltiplicarono: ad Amiens, il grazioso Saint Germain colpito dai proiettili tede-

schi, a Roye, Saint Pierre (1480) ora distrutto. Per fortuna la Piccardia conserva ancora, abbastanza lontano dalle linee dei combattimenti, il maraviglioso Saint Riquier e Poix e la cappella dello Spirito Santo a Rue e Saint Wulfran d'Abbeville (1488); ma su questa città si accanirono gli aviatori germanici. Possa rimaner intatta dalle loro bombe quella cattedrale di cui la navata e le torri furono concepite di tal vastità che i fedeli d'Abbeville non poterono dar loro un coro in proporzione. Possano evitar la ferocia aerea, dopo la distruzione di Saint Vaast di Béthune, Sant'Antonio e il Palazzo comunale di Compiègne — quel Palazzo comunale la cui torre campanaria è come un ricordo del Nord vicino su quei confini dell' Isola di Francia.

AMIENS: CATTEDRALE — ERODE E DUE MAGI (PARTICOLARE DEL PORTALE SUD DELLA FACCIATA OCCIDENTALE).

La scultura in quel tempo diviene più realista, più pittoresca. Bisogna tornar ancor ad Amiens per conoscerla bene. Nel 1490 Adriano di Henencourt fece cominciare le chiusure del coro che, continuate nel 1527, dovevano nel 1530 servirgli di monumento funerario. Antonio Auquier (poichè ormai gli artisti non rimangono più anonimi) è l'autore della sua statua giacente. Egli non rappresenta più — come l'autore della tomba di Everardo — il vescovo, ma il morto. La chiusura stessa è ancora della tradizione gotica: è divisa in una serie di altirilievi dipinti che ci raccontano con ingenuità la storia di San Firmino, la sua predicazione fra gli amienesi, i quali lo ascoltano stupiti o rapiti nel loro pittoresco costume, il suo martirio e il ritrovamento

delle sue reliquie. Quel brulichìo di folle, quella ricerca del particolare curioso, quella copia della vita quotidiana li ritroviamo in un bassorilievo dello stesso periodo (1530) e della stessa scuola che orna il portale di La Neuville sous Corbie. Gesù entra a Gerusalemme sul dorso d'un asinello fra gli spettatori che si affollano sulle torri, si arrampicano sugli alberi, davanti a uno sfondo di case e di rocce. Un anno più tardi è compiuta con lo stesso spirito la parte settentrionale della chiusura nel coro d'Amiens e vi è tracciata con lo stesso realismo la storia di San Giovanni Battista e rappresentata in quadrifogli quella di Zaccaria.

Questa scultura subiva un duplice influsso: quello della scultura in legno e quello della pittura. Noi possiamo giudicarne dalle belle statue del coro in Amiens: nulla di più delicato e insieme di più ingenuo che quella storia del mondo sino a Davide, quella storia di Giobbe o della Vergine Maria. La scena è la scena famigliare delle vecchie case che sorgevano, prima del bombardamento, lungo i canali o nelle vecchie vie di Amiens. Questo gusto del pittoresco,

AMIENS: CHIESA DI SAINT GERMAIN — PARTICOLARE DELLA FACCIATA.

CORBIE (SOMME): IL PORTALE DI LA NEUVILLE.

CORBIE (SOMME): LA CATTEDRALE.

(Sezione fotog. dell'Esercito francese).

delle architetture, delle folle si ritrova nei curiosi quadri offerti ogni anno dal maestro della Confraternita di Nostra Signora e che hanno potuto essere messi in salvo dal Museo ov'erano conservati. Vi si vedeva la Vergine dietro un banco effigiata da pesatrice d'oro. Vi si vedevano anche tra i fedeli Francesco I, Leone X o Paolo V.

TOMBA DI RAUL DI LANNOIS, NELLA CHIESA DI FOLLEVILLE (SOMME).

Tuttavia queste regioni erano state toccate — se pur non ne subirono prondamente l'influsso — dal Rinascimento che fioriva in Italia e sulle rive della Loira. Noi possiamo ammirare un'opera italiana a Folleville, al sud di Amiens: la tomba che Raul di Lannois, governatore di Genova sotto Luigi XII, fece eseguire dal milanese Antonio della Porta, detto il Tamagnino, e dal nipote di lui Pace Gaggini. Si trovano in Francia parecchi monumenti ordinati da francesi a italiani: il tabernacolo di Fécamp, la tomba del vescovo Tommaso James a Dol in Bretagna, dei fratelli Giusti, la tomba degli Orleanesi ai Celestini, e via dicendo. Antonio della Porta, che verso il 1495 aveva lavorato alla Certosa di Pavia, rappresenta Raul di Lannois e sua moglie giacenti su un gran cassone ove due gruppi d'angioletti piangenti circondano i blasoni dei sepolti. Ma se la tomba è italiana, la cornice architettonica è puro « flamboyant » francese.

Tuttavia, se si fa eccezione della bella porta Montrecu nella cattedrale di Amiens, l'architet-

P. PUVIS DE CHAVANNES: LA GUERRA — MUSEO D'AMIENS.

P. PUVIS DE CHAVANNES: LA PACE — MUSEO D'AMIENS.

INTERNO DELLA CATTEDRALE DI LAON.

castello di Fère en Tardenois con la sua bella galleria slanciata da Bullont nel 1560 fra le due parti dell'edificio.

In Piccardia i motivi del Rinascimento finiscono con imporsi, ma nella chiesa di Tilleloy, disgraziatamente distrutta, le linee generali erano ancora gotiche; parimente nella casa del Sagittario (1595) ad Amiens i piani superiori, se sono adorni in ordini classici, poggiano però su archi medievali.

La scultura piccarda del secolo XVII diviene definitivamente classica, come provano le numerose opere di Blasset che adornano le chiese di questa città, quali gli altari di Notre-Dame du Puy (1627) e di San Sebastiano nella cattedrale. Il modo come Blasset tratta i drappi e mescola i marmi colorati mostra ch'egli conosce le scuole francese e italiana. Il baldacchino italiano (1635) della chiesa di Guyencourt ricorda le relazioni che correvano allora fra i due Paesi. Bisogna anche, per tutto il secolo XVII, tener conto dell' influsso fiammingo-spagnuolo che opera nel Nord e appare nelle chiese e nel Palazzo comunale, oggi distrutti, di Bailleul.

Nel secolo XVIII, nonostante qualche persistenza gotica, il classico trionfa in Piccardia. L'architettura perde il suo carattere locale. D'altra parte, gli architetti che lavorarono in quel tempo ad Amiens non erano piccardi: Montigny, che costrusse il Palazzo dell' Intendenza, oggi Prefettura, nel 1773-1774, era parigino, ed era di Saumur Rousseau, che, nello stile ancora

tura piccarda s' ispirò poco ai nuovi modelli. Monumenti della Rinascita minacciati dall'invasione tedesca li vediamo invece nell' Isola di Francia e nel Valois: il castello di Villers-Cotterets, caro a Francesco I e a Enrico II, che ricorda per certi particolari Fontainebleau; il

I BASTIONI DI CHATEAU-THIERRY.

grazioso ma già un po' tendente all'arcaico di Luigi XVI, costruì la piazza Périgord (1781), il Mercato del grano (1781), il delizioso padiglione ch'egli abitò al Petit Saint Jean, la facciata del teatro (1770-83), ornata da Carpentier figlio di gruppi femminili che fanno pensare a Pajou e a Clodion, e che sono stati colpiti dal bombardamento.

Dovremmo anche parlare dei palazzi o castelli di questo tempo, delle decorazioni in legno che vi si trovano o di quelle che ornavano le chiese della regione, come la cattedrale di Noyon, di tutti gli elementi decorativi del secolo XVIII e dell'Impero ch'erano nel castello di Compiègne, da cui però i mobili sono stati messi in salvo, degli edifizi innalzati nel XIX e nel XX secolo, fra i quali alcuni hanno il loro valore; ma fra questi ci limiteremo a citare il Museo di Amiens, che conteneva una serie di pitture decorative di Puvis de Chavannes non meno bella di quelle di Lione o del Panthéon. Ricorderemo appena — poichè, dopo un mese di sforzi, si è potuto portarle via — la *Guerra* e la *Pace*, in cui si nota ancora l'influsso di Delacroix e di Chassériau, il *Riposo* e il *Lavoro*, in cui Puvis è padrone di sè, e sopra tutto l'*Ave Picardia Nutrix* e il *Ludus Pro Patria* che sono fra i maggiori capolavori della pittura morale.

Non potevamo passare in rassegna tutti gli edifizi, tutte le sculture interessanti. Abbiamo voluto soltanto indicar qui fra le opere minacciate o distrutte quelle che per la loro singolarità segnavano una data nella storia dell'arte e la cui perdita è o sarebbe irreparabile. Ogni edificio di queste regioni è ricco di memorie, ogni pietra abbattuta schiaccia un po' di noi stessi.

Essi lo sanno e si accaniscono. La Francia settentrionale non è più che una rovina: ciò che avevano rispettato la guerra dei Cent'anni, le invasioni dei secoli XVI e XVII, la campagna del 1814, è distrutto sistematicamente dai tedeschi. Essi vogliono, nel loro odio, privarci dei modelli a cui dovettero ispirarsi. Ignorano dunque che un frammento del Partenone basta a significare il genio della Grecia? Ignorano che sempre, dopo le sue prove, la Francia ritrovò degli artisti? Ignorano che, infierendo con le loro bombe contro Reims come contro Venezia, contro Amiens come contro Padova, non distruggono soltanto dei tesori ma anche le loro pretese di popolo civile? Fra parecchi secoli, più alto che i libri gialli o verdi, le rovine di Reims sorgenti dal passato diranno ciò che fu la Kultur alemanna.

LOUIS HAUTECŒUR.

IL CASTELLO DI MONTMORT SULLA MARNA.

. . . il protagonista vincente dell'impresa magnanima.
(Lab. fotog. del Comando Supremo).

PRO MULO....

PER UN PROGETTO DI MONUMENTO NAZIONALE.

SI cerca un Comitato disposto a transigere sul fascino dei nomi. Con immediata apertura d'una sottoscrizione nazionale, serata alla Scala e cartolina simbolica. Si cerca un Comitato riparatore.

E poichè la « Croce Azzurra » — spiccatamente cavallina — non rivendicherà, con diritti di precedenze formali, le *mésalliances* riprovevoli, frutto di bosco della guerra alpina, converrà, senz'altro, per la sigla sociale di rigore, aprire la gara alla sfumatura nuova: croce baia, grigio-sorcio, pezzata.

Ma proclamare intanto la gloria radiosa del mulo.

⁂

Così, semplicemente: *mulo*.

Senza la maiuscola che il plebiscito dei combattenti vorrebbe. Senza una cavata di berretto a quella groppa infaticabile e fraterna che sobbalza, spelata e silenziosa, nell'opera immensa. Senza un bacio ai segni della zoccolata sottile per dove passa la Provvidenza...

C'è un segno tangibile del « millantato credito » tedesco sull'assistenza prussofila del buon Dio: il mulo! Dando all'Italia il primato internazionale nelle scorte mulattiere, il dubbio d'una parzialità divina dilegua.

Una volta di più la guerra di redenzione del 1915-19.... avrà valso a spazzare dal tappeto delle realtà qualche bussolotto arrugginito della retorica. Accanto ai pantaloni rossi degli zuavi, al copialettere di Bismarck, alle esclusività letterarie del « bersagliere » irrimediabilmente « baldo », anche il monopolio delle virtù bellico-sociali del cavallo sembra votato, senza ritorni, a un concordato ragionevole, per far posto al trionfo del magnifico *parvenu*, contemplante modesto dalle vette delle Alpi non sappiamo quanti secoli di diffamazione romantica.

Occorrevano i bivacchi paradossali a 3000 metri di altitudine, là dove ai giorni della pace non giungevano che gli eroi del *grimperismo* classico; occorrevano le *corvées* leggendarie lungo ciglioni senza nome, via per strapiombi inconsueti ai camosci e agli aquilotti; occorrevano tre anni d'un Calvario che nessuno saprà e potrà scriver mai, per riscattare le « cattive informazioni » che su questo misconosciuto *figlio naturale* della zootecnica, la moda e il superficialismo estetico erano venuti accumulando con insensibilità calunniosa.

Ma il buon giorno è venuto.

Il « borghese vanitoso » dell'ippologia di ieri; il « provinciale » a quattro gambe, maniaco di fronzoli, sonagliere e pennacchi sgargianti; il « cafone » ostinato, sacro alle avventure sterili

e allo *sport* dei curati, è divenuto oggi il protagonista vincente dell'impresa magnanima. Un caso — su per giù, commovente — di trionfo del solido sulle apparenze formali. Un po' di c'era l'inferno. Di più: certe gatte da pelare richiedenti particolari attitudini regionali, erano state sbrigate da quei provvidenziali asinelli algerini che costando, alla vendita, non più di tre o quattro lire, il Governo italiano si affrettò a noleggiare a mezzo franco il giorno...

... le *corvées* leggendarie lungo ciglioni senza nome.

(Lab. fotog. del Comando Supremo).

Padrone delle Ferriere applicato agli urti di casta equini.

* *

Da principio nessuno sapeva.

C'era stato, è vero, l'esperimento della Libia. Ma in Libia non c'erano *crode* e dolomiti. Non

C'era, poi, la difficoltà di nutrire il mulo a sufficienza. E alla scarsità dell'alimentazione corrispondeva naturalmente la relativa pochezza del rendimento.

Ma d'improvviso — al minacciarsi della nuova

guerra — la dislocazione di riparti di combattenti sulle vette confinali di montagne titaniche, richiese gli approvvigionamenti regolari ad altezze vertiginose. Fu avviata la prima *corvée*.

Annidato su, in alto, nella clausura spaventevole d'un culmine, solo, in faccia alla sorte, nel freddo e nel buio, un pugno d' uomini si isolava eroicamente, per settimane e settimane, a tessere dispiaceri ai tirolesi...

Occorreva munirlo di vettovaglie e d'attrezzi: proiettili, assi, tronchi, sacchi a terra, lamiera, filo spinato, paletti di ferro, cartone incatramato, razzi, lanciabombe; e, per il nutrimento, d'acqua sopratutto, e di reagenti caldi od alcoolici.

La colonna imbastata attaccò l'erta.

Per incoraggiare l'animale di testa il « conducente » iniziò la gamma degli argomenti. Disse:

Va là, demoni!

E con un pugno gli fiaccò un'orecchia.

Or ecco che il sentiero, dapprima erboso e di pendìo ragionevole, s'impenna improvviso di gibbosità scheggiate e di scatti che sembrano l'inizio d'una rissa. Svoltate lo scorcio ed uno stillicidio invisibile vi impantana il tratto che succede, ad occultarlo in una fanga rossa e schiumosa dove la gamba del bardotto affonda sino al cubito e lo zoccolo cerca frenetico il sodo. E l'acqua ristoratrice e il rancio caldo salgono — nella *ghirba* o nella cassa di cottura — sulla groppa rassegnata.

La salmeria non sosta.

Lo sterro giallastro che segna la traccia si divincola, adesso, angusto tra radici nocchiute e gigantesche che lo sbarrano qua e là di contorsioni o di ceppi; qua e là divaricano in viluppi sdrucciolevoli, prensili e proditorî come lacci giapponesi. La colonna dei muli esita ansimante. Le voci dei conducenti incitano. La camminata riprende. Qualche ora è ormai trascorsa nella fatica indicibile. S'è fatta nebbia. Annotta. La colonna va.

Qui una frana recente di lavinî e di tufi serraglia il pendìo come d'una sbarra di macerie inaccessibile. Occorre valicare lo sfatto o rifare, verso un altro settore, due ore di quel cammino dirotto. Il mulo esita, scrutando l'ostacolo. Una voce, un colpo. Le gambe scarne si tuffano nel cumulo. Qualche slittata repentina. Uno sprizzare di faville. Qualche zoccolo che stilla sangue. Avanti!

Repente ancora l'orma del sentiero ostile s'inarca in dislivelli violenti. Sbalzi selvaggi e gironi aspri sollevano a spallate il montante.

. . . gli approvvigionamenti regolari.

Per concessione dell'Opere federate). (Lab. fotog. del Comando Supremo).

L'atmosfera, nera di vapori, minaccia la piova. Ogni sasso una bestemmia.

Ora il bastardo in capo alla colonna s'arresta schiumando, il gran collo in giù. Sa meglio dell' uomo — che già lo bastona — come la garretto gli si rassodi e il fianco gli batta meno forte. Poi riprenderà il suo Calvario.

Ma già dal primo inasprirsi del sentiero, il conducente, pure sciolto d'ogni peso, ha sentito il suo compito duro e farsi grevi i saldi

La colonna imbastata attacca l'erta.

Lab. fotog. del Comando Supremo.

sosta gli giovi e indugia ansante sull' erta, le froge voltate ad annusar gramigne, la grossa pancia fangosa fumante come una caldaia. Non ascolta la voce incollerita che si accompagna ai pugni picchiantigli sui lombi, sul garrese, sugli occipiti, ma aspetta — solo, col suo inesprimibile buon senso di solidungolo — che il muscoli da alpigiano. S'è contenuto, sinora, alla briglia dell'animale, timoroso dei frequenti incontri con gli ufficiali che battono la zona. Ora il pericolo è svanito con l'ultima tenda e il guidatore di muli sa come si eluda la fatica della camminata. Ripete l'ultima vociata al quadrupede che riattacca, anelando, la china e col

pugno libero dal bordone, s'appende soddisfatto alla coda!

I camerati del corteo che segue non aspettano altro segnale. Dietro ad ogni mulo, a rimorchio della coda spelata, è appiccicato, ad esso, un infaticabili che sanno — essi soli — la pesta notturna, essi soli la scorciatoia possibile o lo scosceso assurdo, stampa di elissi sottili la fanga scagliosa e molle. L' uomo esausto è divenuto un assunto in più per l'animale che indulge e

La colonna va.

(Lab. fotog. del Comando Supremo).

uomo che sonnecchia inerte e traballa. La fila stanca s' avvia. Piove. Le vertebre dell' equino s' avvallano dolorando nel conato nuovo e le gambe, già morse ai garretti dalla flogosi, s'inarcano gonfie sotto ai due pesi...

Cinque, sei ore dopo, un corteggio spettrale sfilerà per gli ultimi ombracoli del monte. Silenzio. Un calpestio lieve e sordo di zoccoli trascina: un basto aggiunto, e più cieco, ch'egli solleva nella notte, verso la trincera di su.

Più-tardi il convoglio, raggiunta la cima, avrà ripreso, senza carico, la via che ritorna. Non un fastello di paglia, là in alto, per le bestie fumanti; non una boccata di ferrana o di pula. Converrà discendere coi muli affamati. Per i conducenti, ristorati dalla razione calda, l'odissea

è finita. Inforcheranno l'arcione di legno e di corde del giumento estenuato e, il mezzo toscano tra le labbra, si ritufferanno soddisfatti nella sodaglia.

Prima — daccapo — un ammonimento, o una legnata, gravidi di giustizia:

— *Va là, lazzarun...!*

Poi qualcuno zufolerà...

solipede, di questo meticcio dell'incrocio fortunoso, di questo Cireneo a quattro zoccoli, figlio di Numidia e di Pantellaria, in cui le gagliardie equine si temperano e si affinano d'un equilibrio e d'una praticità esemplari, ignoti agli altri due rami della sua ibridazione.

La bellezza — è il caso di dirlo — romana dell'assistenza logistica ebbe in gran parte per

Le voci dei conducenti incitano...

(Lab. fotog. del Comando Supremo).

* * *

Ora ciò — è intuitivo — non vuol essere menomamente dell'Ida Baccini, con morale zoofila e candidatura al premio americano « Our beasts ». Nè tampoco l'anatema generico al salmerista — ottimo figliolo al quale non fu propinato nessun corso celere di pedagogia inferiore e che ignora i manuali d'agraria e il Sainte-Hilaire.

Ma il miracolo andava saputo.

Per tre anni, da che la guerra italiana ha messo in moto la sua macchina, un milione di uomini nostri ha potuto vivere, battersi, resistere, solo per virtù di questo impareggiabile esecutore insostituibile questo serafico « giobbe della stanga e della soma.

E fu il martirologio.

Perchè, scoperto il tesoro, fu necessario valersene sino all'abolizione dello scrupolo.

Spesso una *corvée* significava l'ammazzatoio. E il morituro andò. Profferse la groppa a una soma capace di sfondare le vertebre d'un « borgognone » da Impresa Trasporti; nitrì sonoro al buon odore dei maggenghi, in un desiderio nostalgico delle sapide *scarole* natìe; poscia, musando tranquillo nel vento, affrontò la balza e la *croda* scoscesa e crepò a mezza via, così, crollando pesantemente al suolo, senza lamenti, vittima oscura d'una necessità guerresca im-

placabile. E un altro riassunse il basto e arrivò.

Poi fu necessario il trasporto delle tavole da baraccamento. Si avvinsero sul dorso dell'animale le lunghe assi smisurate che gli piegarono il collo immobilizzandoglielo sotto il giogo. Così tormentato, il paziente attaccò otto, dieci ore di salita e giunse. Per ridiscendere subito, senza una tregua, recando sull'arcione un ferito, le ferraglie d'un « pezzo », i cassoni d'una batteria catturata od altro.

Spesso lungo un sentiero alpino troppo angusto, l'incontro di due colonne opposte voleva dire l'urto delle some e il certo capitombolo dell'animale costeggiante l'abisso. Il mulattiere non si scervellò per la soluzione prudente; e la bestia andò giù.

Altrove la ferocia della guerra colse le salmerie in pieno. Le granate dell'avversario, che sapeva la indispensabilità di quell'ufficio, tentarono le colonne e le raggiunsero, con un boato. Fate che ciò avvenga in mezzo a un gruppo di cavalli. La nobiltà della razza si convertirà in un fuggi-fuggi fantastico. La colonna fulminata degli ibridi si fermò. Qualche animale giaceva squartato tra i sassi. Il resto della frotta esitò un poco. Stette un momento a protendere rapido per ogni dove le lunghe orecchie inquiete. Poscia, dileguatosi il fumo, riprese imperturbato la via.

Ma non fu abbastanza. Chiedemmo al nuovo filisteo rassegnato tutto che alla necessità immensa potesse, anche aggiuntivamente, giovare. Il mulo fu l'*atout* della « gesta ». Fu macchina, bastagio, galoppatore, lince, spedaliere; guadò fiumi, paludi, ristagni alluvionali; seppe la valanga, la frana, i ruzzoloni atroci; l'addiaccio che accoppa; i guidaleschi che non cicatrizzano; l'esigenza imperiosa che abolisce la fame e l'arsura.

E la provvidenza di guerra s'attuava, così, meravigliosa. Il Commissariato s'eternava.

Ho centomila uomini di rendita — ammoniva Napoleone. L'Intendenza italiana può ribattere: — Ho centomila muli di capitale!

E i *coupons* della vittoria matureranno.

. . . protterse la groppa ad una soma capace di sfondare le vertebre d'un borgognone da Impresa Trasporti.
(Lab. fotog. del Comando Supremo).

Non la « Nike » di Brescia, alata e letteraria, per i vaneggiamenti mortiferi di Desiderio Moriar. Non l'antica — oggi appiattata a macerare dietro le reti di Pola, accanto agli *Herr Panera* del mare — e che armava un tempo

la prua della trière samotrace.

Ma la muscolosa « pacioccona » del nuovo Destino, salda in arcione sopra un superstite muletto di Sicilia, il « caro animale » a cui non appunteremo tampoco il distintivo di guerra che illumina la giacca di tutti gli imboscati.

Aiuteremo noi la bestia patriottica. Rivendicheremo il galantuomo, vittima — da Guerrazzi a Victor Hugo — d'ingiustizie letterarie blasfeme, in pro del consanguineo che raglia; meno di lui utile, meno di lui paziente, meno di lui bastonato.

E prepareremo l'ammenda monumentale

Per nostro corporal fratello mulo.

ALBERTO COLANTUONI.

Il mulo fu l'*atout* della gesta

(Per concessione dell'Opere federate). Lab. fotog. del Comando Supremo).

CRONACHE.

NUOVO ASSETTO DELLA GALLERIA NAZIONALE DI URBINO.

La Galleria Nazionale delle Marche, instituita nel 1912 nel Palazzo Ducale di Urbino, è stata nuovamente sistemata, in seguito a considerevoli accrescimenti di opere e di locali.

Durante il triennio 1915-17 e nei primi mesi dell'anno in corso essa si è arricchita, generalmente mediante depositi ed acquisti, di molte manifestazioni artistiche: due dipinti di Piero della Francesca, due di Luca Signorelli, uno di Gentile da Fabriano, due di Simone Cantarini da Pesaro, altri di Taddeo Zuccari, Carlo Maratti, di un insigne belliniano, di un seguace di Piero della Francesca, oltre a due grandi cartoni di Annibale Carracci e del Domenichino, ad una *Stauroteca* del principio del secolo XIII, e ad un *Vessillo Navale* del 1411, ambo bizantini, a sculture, a maioliche, a stampe, a mobili.

Dalla Amministrazione Provinciale si sono ottenute circa trenta sale, sì che, mentre nell'originario assetto gli ambienti aperti al pubblico erano dodici, compreso il salone d' ingresso, due cappelline e lo studiolo intarsiato del duca Federico, al presente l'Istituto ne vanta ventotto.

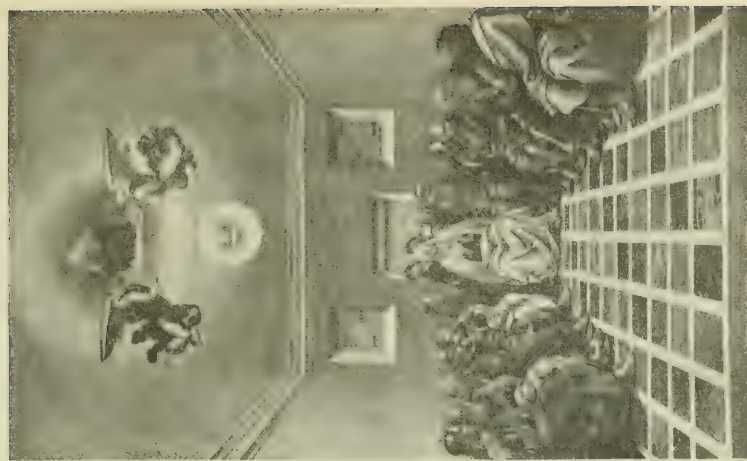
Le raccolte sono state raggruppate in tre organismi.

Si ha un Museo che comprende, in sei sale, oggetti dal periodo medievale a quello barocco; una Galleria che rappresenta il nucleo vitale dell'Istituto e s'estende in quattordici ambienti; una Sezione storico-topografica urbinate (quattro aule), in cui sono raccolti documenti che illuminano la vita di Urbino e del suo Ducato.

Il Museo s'inizia con una sala di arazzi, cas-

URBINO, R. GALLERIA — PIER DELLA FRANCESCA: FLAGELLAZIONE DI CRISTO.

Fot. Anderson.

URBINO, R. GALLERIA — TIZIANO: LA RESURREZIONE.

URBINO, R. GALLERIA — LUCA SIGNORELLI: DISCESA DELLO SPIRITO SANTO.

(Fot. Alinari).

soni e seggioloni, in cui trionfa un piccolo cofano nuziale in pastiglia dorata, singolare e preziosa opera del principio del secolo XV. In una saletta sono esposti una *Stauroteca* bizantina, che si può far risalire all'inizio del secolo XIII, ed un *Vessillo* commemorativo della vittoria navale di Plate vinta dai Greci sui Turchi nel 1411, che raffigura il condottiero dei Greci Emanuele Paleologo genuflesso dinanzi all'Arcangelo Michele. Nella sala delle sculture si rilevano segnatamente una *Testa muliebre* di Agostino di Duccio, un busto di *S. Giovanni* che richiama il Verrocchio, una *Madonna* di Domenico Rosselli, molte opere di Federico Brandani. Si ha, poi, una sala di oggetti vari: mobili, campane quattrocentesche, cassettine intagliate (sec. XV), maioliche, ecc.; una di maioliche per lo più castellane, nella quale si vede anche una *Vetrata* colorita da Timoteo della Vite; e nell' ultimo ambiente un soffitto in istucco di Federico Brandani (sec. XVI).

Maggior significazione, come si è già notato, ha la Galleria.

Nella stupenda sala degli Angeli, con la quale essa s'inizia, sono adunati i maestri del Trecento o della tradizione trecentesca, fatta eccezione per l'ignoto frescante di una vasta *Crocifissione*, che, pur nella rovina, evoca il gran nome di Piero della Francesca; un gruppo di giotteschi riminesi, Giuliano da Rimini, Pietro da Rimini, Giovanni Baronzio; poi Allegretto Nuzi, Barna, Pietro Lorenzetti ed altri. Si succedono in due sale i pittori della prima metà del secolo XV, Gentile da Fabriano e seguaci; Antonio Alberti da Ferrara con parecchie opere; i fratelli Lorenzo e Iacopo da Sanseverino, oltre a Melozzo da Forlì. Nella sala dell'Ariosto splende la *Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca, già nel Duomo urbinate, mirabile poema di luce, e intorno ad essa la *Comunione degli Apostoli* di Giusto da Gand, con la predella di Paolo Uccello, dipinti molteplici assegnati per lo più a Giovanni Santi e ad Evangelista di Pian di Meleto. In una saletta son raccolti alcuni maestri veneziani: due Tiziano, Crivelli, un fine seguace di Giovanni Bellini, Giovanni Mansueti, Santacroce. Contigua è una sala ove domina un'altra opera fulgente di Piero della Francesca, la *Madonna col Bambino e due Angeli* di Senigallia, oltre ad una *Prospettiva architettonica* ascritta anch'essa al grande artista; e, oltre ad esse, i due Signorelli già in S. Spirito di Urbino, quattro opere del soave Timoteo della Vite, altre di maestri diversi.

Cospicui dipinti di Federico Barocci, tali che permettono di cogliere intera la significazione della sua arte, riempiono due sale.

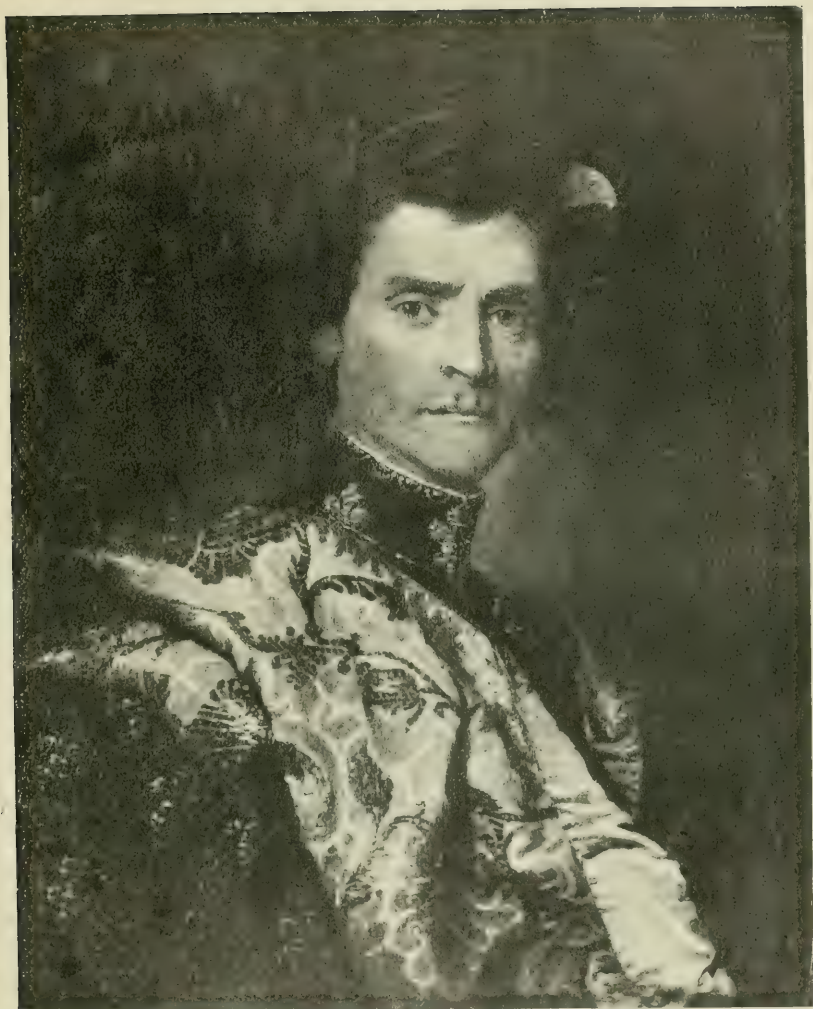
I maestri del periodo barocco ne occupano due altre; Annibale Carracci con un cartone per il *Trionfo di Bacco* del Palazzo Farnese a Roma, il Domenichino con un altro cartone, di circa m. 8,50 di diametro, per un lunettone della Cappella del Tesoro del Duomo di Napoli, e insieme ad essi Federico e Taddeo Zuccari, Ciro Ferri, Giuseppe Marchetti da Forlì, deliziosamente correggesco, Simone Cantarini, Carlo Maratti, Sebastiano Conca, il Sassoferrato, il Passeri, il Gaulli, il Bagnacavallo, Sebastiano Ricci. — In altre quattro sale sono adunati dipinti minori del medesimo periodo, che per la maggior parte han riferimento alla storia locale.

La Sezione storico-topografica urbinate comprende quattro ambienti per ora. Vi son disposte stampe rappresentanti piante e vedute antiche di Urbino, di San Leo, di Fossombrone, di Pesaro, di Fano; carte del Ducato e della Legazione urbinate, ecc.; fotografie di grande formato, che suscitano il ricordo delle più splendide opere già adornamento del Palazzo Ducale. Infine, nella sala della Iole, sorrisa da vaghissime decorazioni scultoree e di tarsia, si vede l'alcova del Duca Federico da Montefeltro, sculture del secolo XV ritraenti il principe insieme al segretario Ottaviano Ubaldini, la di lui consorte Battista Sforza, il figliuolo Guidubaldo; una *Fascia da caccia* dei duchi, stemmi di Urbino e dei della Rovere, due preziosi arazzi fiamminghi.

Le opere non si affollano nelle superbe aule, ma vi sono disposte con notevole respiro, sì da far apprezzare intera la loro importanza e non soffocare la bellezza stupenda degli ambienti che le ospitano. Anche nella tinteggiatura delle pareti si è tenuto presente di far risaltare convenientemente la serena bellezza architettonica delle sale, i vaghi partiti decorativi che fioriscono i portali, i camini, le finestre, le volte, le porte; in modo che l'opera d'arte cui è conferito il maggior rilievo è sempre il Palazzo che Federico duca e Luciano da Laurana resero una delle più alte affermazioni dell'arte italiana del Rinascimento.

I. A.

UN RITRATTO DIPINTO DA FRA GALGARIO.

Tra i fortunati possessori di ritratti di quel singolare pittore bergamasco che fu Vittore Ghislandi — meglio conosciuto col nome di Fra Galgario — è l'on. conte Gianforte Suardi. Dei parecchi Galgario ch' egli possiede, uno è particolarmente interessante anche sotto l'aspetto iconografico, poi che si tratta di un poeta laureato, il quale potrebbe essere o il Petrarca o il senese Bernardino Perfetti, un giorno celeberrimo, oggi dimenticato. Comunque, il colore armonioso, il felice rilievo, il piegare facile e grandioso del dipinto rivelano il maestro bergamasco, quantunque non vi si ravvisino quei contrasti di luce, quelle rapide pennellate impulsive e quell'atteggiamento risoluto e spavaldo

FRA GALGARIO: RITRATTO DI POETA (PROP. CONTE G. SUARDI, ROMA).

della persona, che sono le caratteristiche più note dei ritratti del Frate.

Pompeo Molmenti, osservando però a tale proposito come questa tela appartenga a quel periodo in cui il Ghislandi s'indirizzava ormai verso l'arte settecentesca, preannunziando così Alessandro Longhi, si augura che altri ritenti con maggior fortuna la ricerca del personaggio laureato dipinto dal Frate bergamasco.

GIUSEPPE VERDI — DAL RITRATTO DI GIOVANNI BOLDINI ESEGUITO A PARIGI (1886).

IL RITRATTO VERDIANO DI G. BOLDINI.

L'insigne pittore ferrarese Giovanni Boldini, che risiede dal 1872 a Parigi, dove è diventato celebre come ritrattista, ha ora donato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma un ritratto a pastello di Giuseppe Verdi, da lui eseguito oltre trent'anni fa, in occasione della prima rappresentazione parigina dell'*Otello*.

Il quadro, rimasto tanto tempo gelosamente custodito nello studio del suo autore, che aveva più d'una volta resistito ad insistenti richieste di cospicui acquirenti, è stimato da critici autorevoli fra i più belli della iconografia verdiana.

ELIA REPIN.

Secondo recenti notizie, sarebbe morto di fame in Russia, e precisamente nella piccola località di Kuoccala sulla frontiera finlandese, il pittore ottantenne Elia Repin, noto in Italia, oltre che per la diffusione della sua fama nella sfera della nostra critica, per avere più volte

ELIA REPIN: LEONE TOLSTOI E LA MOGLIE.

esposto alle biennali di Venezia ed essersi imposto all' unanime ammirazione nel padiglione russo dell'Esposizione tenutasi nel 1911 a Roma.

In una sua recente lettera, riassunta dal giornale danese *Nationaltidende,* egli diceva testualmente: « Muoio di fame, aspetto la fine da un momento all'altro. Questa è la civiltà della Russia rivoluzionaria dei bolscevichi ».

Elia Repin fu un grande amico di Tolstoi, ch'era perciò il suo modello favorito; e nell'Esposizione romana del 1911 quest' amicizia dei due insigni uomini appariva documentata da due ritratti del grande scrittore, i quali rappresentavano — insieme col *Ritratto della moglie dell'operaio* — le migliori opere del grande pittore.

In uno di essi Leone Tolstoi è seduto dietro l' ampia scrivania, accanto alla propria moglie.

Nel 1912 Elia Repin aveva soggiornato a lungo in Italia.

L' opera sua più vasta era a Pietrogrado: *Il Consiglio dell'Impero,* con circa cento ritratti.

SAR PÉLADAN.

Il singolare e bizzarro scrittore francese, che dedicò alla decadenza latina un'intera serie di romanzi, contribuendo in tal modo a sviluppare quella funesta letteratura da cui i tedeschi traevano conforto al loro orgoglio di razza e stimolo al loro spirito d'invadenza, è morto due settimane or sono a Neuilly-sur-Seine.

Nato a Lione nel 1859, entrò nella vita parigina poco più che ventenne come protagonista

SAR PÉLADAN.

di un buffo episodio svoltosi davanti ad una sezione della polizia correzionale di Parigi.

Alla domanda da chi avesse egli avuto mandato di chiedere all'uscita dalla messa « la testa dell'infame Ferry » Joséphin Péladan aveva risposto: « Da Leonardo, da Michelangelo, da Dante » suscitando un'ilarità irrefrenabile.

In questo curioso episodio c' era in germe tutta quell'eccentricità, ch'egli andò poi sviluppando con evidente ostentazione, oltre che nell'abbigliamento personale e nelle abitudini quotidiane, nel proclamarsi discendente del re biblico Bahladhan, dandosi perciò il titolo di Sâr, e nel restaurare più tardi l'ordine mistico della Rosa Croce, il quale del resto rappresentò a Parigi, pur tra il ridicolo, un notevole tentativo di rinnovazione estetica.

In Italia il nome di Péladan ebbe un momento di viva notorietà, più che per l'importanza estetico-letteraria dell'opera a cui rimane legato — importanza evidente nei romanzi *L'Androgine*, le *Vice Suprême*, la *Princesse de Bysance*, l'*Initiation sentimentale* —, per il chiasso che se ne fece a proposito del *Piacere* di Gabriele D'Annunzio, che si pretendeva fosse a tali opere direttamente ispirato.

Al singolare assertore della decadenza latina era serbata l'ironica sorte di spegnersi, ormai quasi obliato, proprio nell'ora in cui i popoli latini, accomunati in un maravigliaso rinascimento delle migliori energie di razza, lottano eroicamente da quattro anni per la salvezza del mondo civile!

PIETRO ROSEGGER.

La lotta contro l'odioso nemico che ci contrasta la nostra integrazione nazionale e il libero sviluppo della nostra vita pacifica non deve impedirci di riconoscere che l'arte va onorata dovunque e comunque e in chiunque si manifesti.

Pietro Rosegger, austriaco, morto recentemente, era uno scrittore di notevole valore. Nato nel 1843 ad Alpl presso Krieglach, nell'alta Stiria, egli era arrivato alla letteratura portatovi soltanto dalla forza del suo ingegno. Figlio di contadini, troppo debole fisicamente per attendere ai duri lavori dei campi in montagna, era stato messo a diciassette anni con un sarto ambulante, col quale ebbe occasione di girare per le sue contrade native e di conoscere e studiare da vicino la vita dei contadini. Fattosi conoscere per certi suoi versi da un giornale di Gratz e tratto fuori, così, dalla sua umile condizione, potè dedicarsi alle lettere. Tra il 1872 e il '76 pubblicò *Il libro delle novelle*, in tre volumi e nello stesso periodo di tempo gl' interessanti *Ricordi della giovinezza*. La sua fama era stabilita. Continuò poi a pubblicare brevi racconti, novelle, romanzi. I titoli stessi delle sue opere dicono la montagna, la foresta, la vita rustica, le condizioni degli umili, i paesaggi e le anime della sua Stiria natale.

Dotato d'un senso squisito del pittoresco, capace, come i soli scrittori veramente nati a scrivere, di foggiare e far vivere un carattere, egli fu originale per quella principalissima cagione di originalità che è il vivere profondamente ciò che si scrive. Il meglio della sua opera è nei brevi racconti, è nelle pagine dove si armonizzano deliziosamente il sentimento e l'umorismo.

UN MUSICISTA ITALIANO RISCOPERTO: AGOSTINO AGAZZARI.

Il signor R. R. Terry racconta nel secondo numero della *Anglo-Italian Review* come al suo amico dottor Ralph Dunstan fosse donato nel Natale scorso, da tale che l' aveva comprato anni prima a Milano con l'indicazione « rarissimo », un pacco di musica stampata e come il suo amico Dunstan e lui trovassero in quel pacco quindici libri di parti contenuti in tre volumi: il primo e il terzo libro *Sacræ cantiones* e il secondo *Sacræ laudes*, stampati a Roma « apud Aloysium Zannettum » negli anni 1602 e 1603 — opera del maestro Agazzari.

Dalle ricerche fatte nei libri di erudizione musicale risulta, secondo il signor Terry, che Agostino Agazzari nacque a Siena di nobile famiglia nel 1578; passò, pare, i primi anni della sua carriera musicale al servizio dell'Imperatore Mattia; fu a Roma intorno al 1600 come maestro di cappella al Gesù, passò nel 1609 agli Apollinari; tornò a Siena nel 1630, maestro di cappella della cattedrale, e vi rimase sino alla sua morte, che avvenne nel 1640.

Poca musica di lui si trova stampata. Delle tre composizioni dell'Agazzari pubblicate dal Proske nella sua « Musica divina » una, lo *Stabat Mater*, risulta al signor Terry una caricatura dell'originale. Pochissima sembra essere stata ristampata modernamente. Come suo contributo alla letteratura scientifica della musica pubblicò una piccola opera di sedici pagine in quarto intitolata: « La Musica Ecclesiastica, dove si contiene la vera diffinizione della Musica come Scienza non più veduta e sua nobilità (Siena, 1638) », con lo scopo di mostrare come si potesse meglio conformare la musica sacra alle deliberazioni del Concilio di Trento. Gli è anche attribuito il dramma pastorale *Eumelio*.

La musica dei tre volumi comprati a Milano appartiene al periodo in cui l'Agazzari era maestro di cappella al Gesù. Il primo libro contiene diciassette mottetti, il secondo e il terzo diciotto ciascuno. La stampa è bella e relativamente assai corretta.

SIENA: INTERNO DELLA CATTEDRALE - ACQUERELLO DI ALESSANDRO MAFFEI. FIRENZE, GALLERIE DEGLI UFFIZI.

Nell'istrumentare una delle composizioni per prova, il dottor Dunstan fu così scosso dalla sua grande bellezza che immediatamente ne

tenne parola col signor Terry e insieme trovarono che ogni composizione rivelava nuove bellezze. Vigore, animazione, grazia, delicatezza — e un contrappunto magistrale. Ma sopra tutto i due riscopritori vi trovarono una straordinaria potenza di commozione e un carattere essenzialmente liturgico. Appena finita l'istrumentazione, l'intera opera sarà aggiunta al repertorio della Cattedrale di Westminster.

I due riscopritori confidano di aver cooperato a rimettere in luce un grande maestro, « una delle più grandi figure dei secoli XVI e XVII » nel campo della musica.

RICCARDO VOSS.

Ricordiamo questo scrittore tedesco, morto il mese scorso, nato nel 1851 a Neugrasse in Pomerania, non perchè con la sua scomparsa la letteratura europea, o soltanto la letteratura germanica, appaia diminuita di valore, ma perchè egli trasse dalla nostra Italia l'ispirazione per la maggior parte de' suoi numerosi libri. Prima della guerra, viveva una parte d'ogni anno a Frascati.

Scrisse, fra l'altro, un dramma su *Luigia di San Felice* e una tragedia sul *Savonarola.* (La sua migliore opera teatrale è però *I tempi nuovi*, apparsa nel 1891). Ricordiamo le sue *Storie romane di villaggio, I nuovi romani, I figli del Mezzogiorno, La Sabina, Villa Falconieri, Dal mio libro di schizzi romani, Sotto i Borgia, La vendicatrice e altre novelle romane, Sangue meridionale, Amata, Febbre romana, Nuove storie romane;* e si potrebbe allungare la lista.

Incapace di dominare la sua vivace immaginazione, egli non riuscì a costruire solide opere d'arte. C'è sempre nelle sue pagine qualche cosa come d' improvvisato. Colorito e superficiale, si abbandona alla ricerca spesso grossolana dell' « effetto ».

RICCARDO VOSS.

Egli amava l'Italia; ma la guerra ci ha avvertito che certi amatori del nostro Paese sentivano soltanto la prepotenza, e non la discrezione e la devozione, dell'amore. Probabilmente fu di quegli amatori che avrebbero voluto l' Italia imbelle per conciliare il loro patriottismo con la loro predilezione estetica e sentimentale. Ma nessuno ci dirà se, morendo, non si sia sentito, pur con tutto il suo patriottismo, come in terra d'esilio ripensando alla sacra terra della bellezza e della gioventù immortale.

I LIBRI.

IL RESTAURO DEI QUADRI.

Il conte Giovanni Secco-Suardo di Bergamo pubblicò nel 1866 la prima parte d' una sua opera intitolata « Manuale del restauratore dei dipinti ». La morte lo colse prima che potesse attendere alla pubblicazione della seconda parte, già compiuta, che egli legò con gli altri suoi manoscritti alla Biblioteca civica di Bergamo. Solo una ventina d'anni dopo i figli dell'autore, per graziosa concessione della Biblioteca, diedero alle stampe, presso l'editore Hoepli, il Manuale completo, cioè la prima parte insieme con la seconda già inedita.

Mette conto di rilevar oggi la pubblicazione di una nuova ristampa, avvenuta in questi giorni [1], perchè una « Introduzione allo studio del ristauro » di Gaetano Previati e un' appendice « Sul restauro moderno » del noto restauratore L. de Jasienski ripongono in discussione il problema del restauro. In mezzo fra i due contendenti, l'opera del Secco-Suardo sta, non diminuita di valore, degna degli elogi che l'uno e l'altro le tributano per la saggezza degli ammonimenti che ne emanano e per la utilità degl' insegnamenti che vi sono profusi.

Il Previati è intransigentissimo contro il restauro pittorico, cioè contro il rifacimento, per tenue e discreto che sia, d' una anche minima parte di vecchio dipinto. L' insigne pittore so-

[1] Conte G. SECCO-SUARDO: *Il restauratore dei dipinti* (Terza edizione; Hoepli editore; L. 12).

stiene con grande eloquenza e con copia di efficaci argomentazioni la sua tesi. Niente ritocchi. (Però qualche ritocco grammaticale nella sua prosa non avrebbe contradetto alla tesi artistica del dovere di non ritoccare i quadri). C'è, nel calore con cui il Previati proclama l'intangibilità dell' opera d'arte, un senso religioso di rispetto per quest'opera, che avvince e commuove. L'unico genere di restauro dev'essere il restauro conservativo, quello cioè che oppone caute difese al deperimento del quadro o lo libera, non meno cautamente, dai sacrileghi ritocchi.

Il De Jasienski è più moderato. Egli distingue fra opere di primaria e di secondaria importanza, opere di collezioni pubbliche e opere di collezioni private. Per le prime, niente restauri pittorici: appena delle tinte neutre nei guasti: invece un discreto restauro pittorico per i dipinti delle gallerie private. Non bisogna però dimenticare — egli avverte — che si sono fatti ottimi ristauri pittorici anche di quadri di grande importanza; e cita il caso del quadro di Cima da Conegliano a Brera, dove mancava tutta la parte inferiore per uno spazio considerevole di due metri di lunghezza su trentacinque centimetri d'altezza. Il Cavenaghi lo restaurò in modo da non lasciar distinguere quale era la parte antica e quale quella restaurata.

PAOLO MIGNARD: RITRATTO DELLA MARCHESA CRISTINA PALEOTTI (DOPO IL RESTAURO) — PINACOTECA DI TORINO.

Ma il Previati ha buoni argomenti anche per queste obbiezioni.

DISEGNI DI GUERRA.

...lla via di Treviso.......

Interessanti riflessi artistici della vita di guerra li troviamo nei disegni d'uno dei giornali umoristici di propaganda delle nostre armate di riserva: nella *Ghirba*, stampato dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche e dovuto alla gustosa ed equilibrata collaborazione di un gruppo di giovani scrittori e disegnatori.

L'opera assidua di questi propagandisti, ispirata prevalentemente alla satira, raggiunge fra i nostri soldati anche il risultato d'una campagna politica contro il sogno austro-tedesco di sopraffazione.

LA REQUISIZIONE IN UCRAINA.

— Egregio signor sindaco, siamo venuti a pregarvi gentilmente di aderire alla nostra richiesta di riso.

LE CARIATIDI DEL PALAZZO [illegible]

L'ANTICO E IL NUOVO ARDITO.

I GIORNI E GLI EVENTI.

La guerra offrirà una ricchezza sterminata di piccoli particolari anche ai futuri cercatori di curiosità storiche. Era un motivo da commedia, prima della guerra, la statua d'uso collettivo, che può servir a più d'una rappresentazione col cambiar della testa. Adesso è un episodio, diremo così, storico, per opera dei sempre sbrigativi americani. C'era sul frontone di un edifizio pubblico, a Cincinnati, nell'Ohio, la statua della Germania. Entrati gli Stati Uniti nel conflitto, quella statua non aveva più ragion d'essere. Invece di demolirla e farne scolpire un'altra, i cittadini di Cincinnati hanno preferito mutarle la testa, la veste e le insegne; e la Germania è diventata la Colombia. Lo scudo che portava l'aquila imperiale alemanna porta ora le stelle e le striscie della bandiera americana.

* * *

I tedeschi si rallegrano nel pensiero che la popolazione di Parigi vive sotto l'incubo delle bombe alemanne. Forse quest'allegrezza non è molto viva a Francoforte, a Colonia, a Mannheim e nelle altre città che conoscono e apprezzano da qualche tempo la visita degli aviatori inglesi; ma a Berlino i *Lustige Blätter* can-

zonano Parigi con questa vignetta, in cui il gatto esclama: — Ciò che il buon popolo di Francia fa per la mia comodità è davvero commovente! —

Ma i tedeschi s'ingannano se credono che le loro bombe possano atterrire una popolazione il cui carattere secolare è di trasformare tutto in arguzia, anche il pericolo. Contro le bombe tedesche, le donne di Parigi hanno da un pezzo due amuleti, che portano al collo anche e sopra tutto quando, come questa parigina della *Vie Parisienne,* vanno in cantina. La moda, che ha disegnato loro, secondo le stagioni, l'abito di cantina, ha assegnato l'indispensabilità del doppio amuleto, maschio e femmina, dei due fantoccini di panno che hanno anche i loro nomi: *Nénette* e *Rintintin;* Nénette contro le bombe della grossissima Bertha e Rintintin contro le bombe del Gotha. E questo basta a proteggere il coraggio — cioè il sorriso — delle parigine.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI — [illegible], GERENTI RESPONSABILI — OFFICINE DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

LO STUDIO DEL PITTORE LUIGI CONCONI († 1917) IN MILANO. (Fot. Sommariva).

EMPORIUM

VOL. XLVIII. SETTEMBRE 1918 N. 285

L'ANIMA E LO STUDIO DI UN PITTORE.

(IN MEMORIA DI LUIGI CONCONI).

NON sempre l' ambiente nel quale visse e lungamente operò l'artista, ne rispecchia l'anima, non sempre ne riassume schiettamente l'operosità, componendo colle testimonianze degli ostacoli superati, dei successi conseguiti, quell'atmosfera di famigliarità che per legge di natura assimila e vincola l' organismo vivente al suo ambiente. Troppo immediata è per l'artista la tentazione di foggiarsi, non senza qualche artificio, una cornice; e il profano che acceda allo studio di un pittore è già predisposto a trovarvi la messa in scena di un disordine manierato, inteso a mettere in valore l'artista, anzichè rispettarvi le genuine traccie dell'operosa intimità.

Ancor più raro è il caso di sorprendere la figura dell' artista nella eloquente semplicità di poche memorie famigliari, come avviene di Michelangelo nel leggere le sommarie note dell'inventario, steso all'indomani della morte, nella camera che raccolse l' estremo suo respiro. — Una lettiera di ferro: un credenzone contenente la biancheria, pelliccie di pelo di volpe, cappe, zimarre ecc.: una cassa vecchia con uno specchio d'acciaro: tre statue di marmo, non finite: varie cartelle di schizzi di figure, disegni architettonici per il S. Pietro ed altri edifici: una cassa di noce, grossa, serrata a chiave e sigillata: nel tinello, alcune botti vuote, nella stalla un ronzinetto piccolo, di pelo castagnaccio.

E' la figura austera di Michelangelo, che rivive nel laconico elenco dell'arredo domestico, nell'accenno al ronzino, sul quale ancora tre giorni prima di morire, il novantenne « volle far prova — come lasciò scritto il fido famigliare Antonio — di cavalcare se-

LUIGI CONCONI (1895).

condo il suo solito di ogni sera, quando fa buon tempo »: è tutta una esistenza di fatiche e di sagrifici che compendia quella cassa di noce, nella quale, rotti i numerosi suggelli, si rinvengono sacchetti e vasi ricolmi di paoli, testoni e giuli, di ducati e doppie di Spagna, per l'ammontare di oltre ottomila ducati d'oro, frutto di un lungo ed aspro lavoro, da Michelangelo rinfacciato al fratello dissipatore, col rimbrotto della frase « ho lacerato il mio corpo in ogni fatica, patito ogni stento, messo la mia « vita a mille pericoli, solo per ajutare la casa « mia »: residuo frutto conteso alle insaziate brame della famiglia, e destinato al nipote prediletto, nel quale il vecchio scultore si compiaceva di vedere assicurato, colla discendenza, il nome di Bonarroti.

[PRIMO ABBOZZO AD OLIO ESEGUITO DA L. CONCONI (1873).

* * *

Vi era in Milano un genuino esempio d'intima consonanza fra l'ambiente e l'artista: lo studio del pittore-architetto Luigi Conconi. Non soltanto la multiforme operosità, ma l'indole sua bizzarra, il fine e sempre gustoso umorismo avevano, nel corso di un quarto di secolo, trasformato le vaste e nude soffitte del Palazzo Spinola di Via S. Paolo, in ambienti di memorie singolarmente geniali. Nell'indugiarmi fra queste, mentre la salma del compianto artista se ne staccava per sempre, scortata da amici e colleghi, mi parve che la loro unità organica, vibrante ancora dello spirito che le aveva intessute, non dovesse scomporsi e disperdersi, prima di costituire un espressivo omaggio alla memoria di Luigi Conconi. Le stesse necrologie, forzatamente affrettate, che nella tristezza di quel giorno esaltavano, più che l'ingegno, la bizzarria del pittore, accennando a deformare le caratteristiche, i valori dell'arte sua, concorrevano a reclamare il provvedimento di fissare nei vari suoi particolari la visione dell'ambiente atto ad integrare, nell'avvenire, la figura dell'artista.

* * *

Dotato di una sensibilità squisita, pronto a cogliere ogni espressione del bello, cosicchè spontanea era in lui la eleganza delle forme di cui rivestiva le concezioni della mente: eclettico nell'attività, profusa nella pittura ad olio, a tempera, a pastello, ad affresco, colla matita, la penna, l'acquerello, l'acquaforte, il carbone, la miniatura sull'avorio, conservando, a traverso questa varietà di tecnica sempre personale, una aristocratica originalità, sdegnosa di qualsiasi contatto o richiamo colle tendenze d'oltralpi, rifuggente da quelle importazioni di arte straniera che hanno fatto le spese delle millantate audacie d'improvvisati novatori dello stile: arguto per bonaria ironia, sincero nella stessa trascuranza delle convenienze imposte dalla pratica sociale, Luigi Cônconi avrebbe certamente lasciato un'orma più profonda del vivido ingegno, se fin dalla prima giovinezza la stessa esuberanza del temperamento estetico non l'avesse esposto alla tentazione di sminuzzare e disperdere le naturali e preziose energie della mente. Nipote di un artista, Mauro Conconi, al quale — come ai coetanei suoi Cornienti e Faruffini — morte prematura non contese di lasciare un nome nei fasti della pittura lombarda; astretto come allievo del Politecnico, alle tecniche discipline, il giovane Conconi assisteva materialmente alle lezioni di calcolo del matematico Luigi Cremona, quando l'anima sua già si era data tutta, e sinceramente, al di lui fratello Tranquillo, allo scultore Grandi, i due ribelli di quel tempo, che lo tennero al battesimo dell'arte, senza averne per questo intaccata o compromessa la originalità. Poichè il Conconi si avviò alla pittura, si può dire d'istinto, spiegando fin dal primo saggio quella nota che doveva rimanere sua, schiettamente personale. Ancora ricordo la grigia giornata domenicale di or sono quasi quarantacinque anni, quando condiscepolo al Politecnico, aderii all'invito di vedere le memorie d'arte dello zio Mauro, adornanti la semplicità della sua dimora. L'amichevole convegno lo induce a provarsi nella pittura: fissato sopra una tavoletta da disegno un vecchio ritaglio di tela, egli approfitta della tavolozza che conserva fra quelle memorie, e nel vano della finestra, sotto la scialba luce che per

LUIGI CONCONI: CONFIDENZE.

l'angustia della via piove crudamente dall'alto, esige da me poco più di un'ora, per abbozzare il suo primo ritratto dal vero: nel quale è già il sentimento di osservazione e di percezione, da cui l'arte lombarda veniva con Tranquillo Cremona trasformata, ma non vi è alcun plagio di tecnica, o reminiscenza che offuschi la sincera espressione. Tanto è sorpreso lo stesso Conconi dell'opera sua, che riluttante alla richiesta di firmare con una sigla l'abbozzo, scherzosamente lo contrassegna con uno spiritello.

*
* *

Ma non è all'analisi dell'ingegno e delle opere di Luigi Conconi che mirano queste brevi note, bensì all'aspetto singolare dell'ambiente che fu suo: dove in geniale disordine, e senza artificiosi effetti, l'opera multiforme e troppo spesso lasciata interrotta dal pittore-architetto, si amalgamava coi saggi, a lui particolarmente cari, dell'arte di altri tempi, che all'ambiente non aggiungevano la nota del *bric-à-brac* artistico, come in qualche studio, dove all'esercizio dell'arte viene in ajuto il traffico di anticaglie. Reliquie di vecchi affreschi, vasi italo-greci, tavole dipinte, bozzetti del settecento, majoliche e stoffe, scolture medievali, mobili e specchiere barocche, testimonianti l'arte del passato, che il Conconi

NELLO STUDIO DI L. CONCONI: MODELLO DELLA TOMBA CAVALLOTTI, PROGETTO PALAZZO DEL PARLAMENTO.

non imitò, ma neppure disprezzò, vivevano in buon accordo coi bronzi e gessi del Grandi e del Troubetzkoi, colle tele, abbozzi e modelli architettonici di creazioni sempre originali del nostro pittore: il tutto pervaso dall' umorismo che al Conconi servì come provvidenziale diversivo, nel sopportare filosoficamente le delusioni e le difficoltà della vita, in buona parte procurate od aggravate dalla stessa insofferenza sua per le consuetudini e le regole del vivere sociale; umorismo sano, sereno, alimentato dalla feconda immaginazione, dall' inesauribile bizzarria della mente, dall'arguzia della parola vivificante ogni angolo dello studio: la grandiosa

NELLO STUDIO DI L. CONCONI: « LA PARTENZA DA QUARTO ».

vetrata a colori, cimelio di giovanili artistiche baraonde carnevalesche: figurine-parodia dell'arte etrusca, comiche terrecotte peruviane, rozze scolture di bassi tempi, cristalli ed altre curiosità del regno minerale, animali impagliati, dalle forme più grottesche, veri *ludus naturæ*: e in un angolo, librata sopra uno strano affastellamento di scheletri e teschi d'animali, la macabra ridda di mummie di gatti morti d' inedia, irrigidite ma pur sempre spasmodiche espressioni della lunga agonia. Era per semplice caso, o con intenzione ironica, che un fascio di vecchie pergamene notarili, aride testimonianze di secolari litigi, completava questo riparto di zoo-

logia rabbiosamente incartapecorita? Chi potrebbe oggi rispondere?

Tutto quanto di ricordi personali emanava dall'amalgama di così divergenti manifestazioni, ormai è disperso. Sia pur pallida la evocazione affidata alla immagine fotografica, varrà sempre a ricordare l'effimera genialità dell'ambiente; il quale non era lo studio che comportasse una descrizione inventariale, od attendesse la catalogazione di un'asta pubblica, ma il complesso di particelle organiche di una vita vissuta, chiedenti di essere sorprese nella loro espressione collettiva, prima di disgregarsi per sempre.

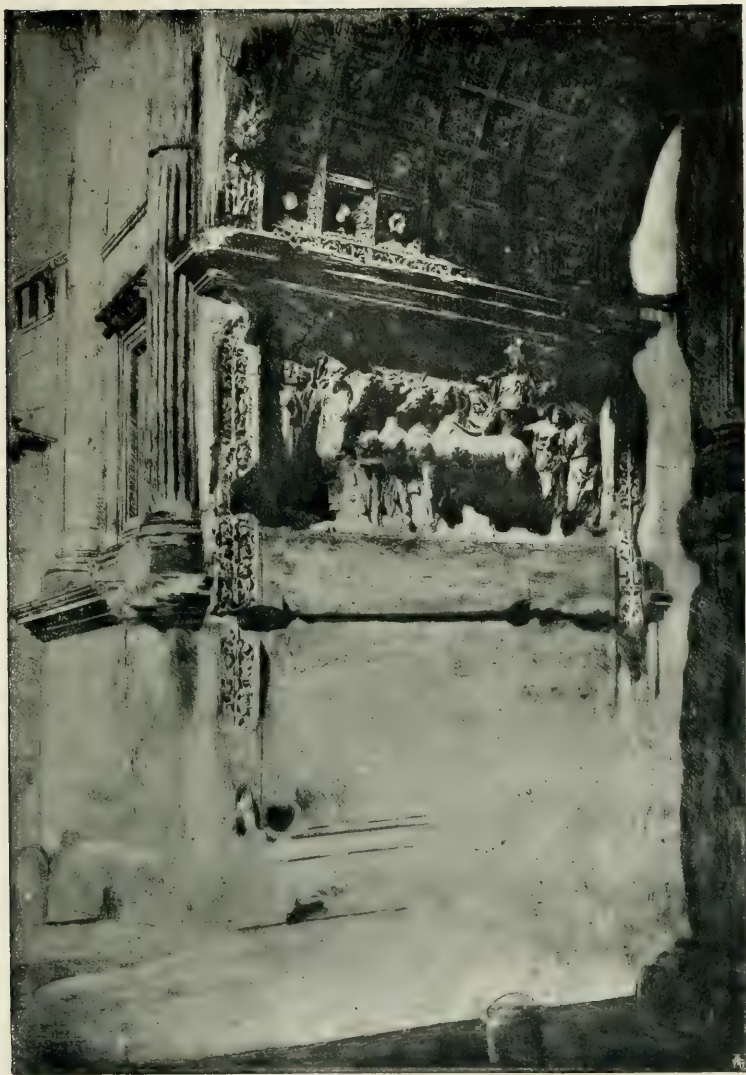
Purtroppo, di queste singolari figure di artisti che vediamo sparire, non sempre avviene che le vicende della vita siano raccolte ed ordinate, per modo da tramandarne degnamente il ricordo; ai cenni necrologici, rispondenti alle esigenze del passeggero interesse di attualità, non sempre tien dietro l'attuazione del proposito, col quale si cerca di giustificarne la obbligata improvvisazione: quello di riprendere il soggetto colla dovuta calma, e di esaurirlo degnamente, poichè l'incalzare degli avvenimenti ostacola, spesso ritarda le lodevoli intenzioni, quando non le disperda.

NELLO STUDIO DI L. CONCONI: « IL GARIBALDINO » DEI GRANDI, « LA DICHIARAZIONE D'AMORE », « NOVELLA DEL BOCCACCIO », « LA CASA DEL MAGO ».

Di Luigi Conconi si era parlato, nel giorno suo estremo, di una esposizione delle opere nel suo studio, e di una pubblicazione delle medesime: anzi, di questa ideata monografia si era tenuto parola nell'ultimo periodo della lunga malattia dell'artista, il quale ne aveva ricavato niscano le memorie intime di coloro che lo seguirono nelle vicende della vita, per modo da formare un materiale di impressioni genuine del pittore e di ricordo della sua opera, a disposizione di chi si accingerà a scrivere di Luigi Conconi, per ricomporne la fisionomia, riassu-

NELLO STUDIO DI L. CONCONI: IL RIPARTO « SCHELETRI, MUMMIE E PERGAMENE ANTICHI ».

lo spunto per una celia, col rispondere, a chi gliene aveva fatto cenno, come egli non si sentisse ancora morto. Se le anormali circostanze nelle quali viviamo, possono giustificare il ritardo in questo tributo di onoranza, ciò non toglie che le testimonianze della multiforme attività dell'artista abbiano ad essere raccolte prima che si disperdano maggiormente, prima che svaniscano merne le caratteristiche dell'ingegno, e dare il giudizio rispondente all'intrinseco suo valore.

Con questo intendimento, il contributo recato coi ricordi dell'ambiente, nel quale il pittore visse ed operò, aggiungerò qualche particolare poco noto, risalente al periodo, ormai lontano, nel quale fui condiscepolo e collega nelle sue prime manifestazioni artistiche.

NELLO STUDIO DI L. CONCONI: ARCO DI TITO (ACQUAFORTE, PRIMO STATO).

* * *

Allievo di Camillo Boito nella scuola superiore di architettura, annessa al Politecnico, il Conconi era particolarmente legato, per affinità di gusti e di tendenze d'arte, col condiscepolo porticati del Politecnico, assieme ai due giovani allievi, passeggiare il Rovani, il Grandi, il Gorini (ribelle alla scienza ufficiale), e Tranquillo Cremona; il quale non disdegnava di penetrare nelle aule e collaborare disegnando, con pochi tocchi di penna, le statue sulle facciate dei pro-

NELLO STUDIO DI L. CONCONI: LA RIDDA DEI GATTI MUMMIFICATI.

Guido Pisani, fratello di Carlo Pisani Dossi che allora aveva già fatto le sue prime armi nel campo letterario colla *Colonia Felice*. In quell'ambiente rigidamente scientifico, Conconi e Pisani costituivano due elementi eccezionali, per la genialità delle manifestazioni già improntate ad un senso di ribellione alle tradizioni accademiche, cosicchè avveniva di vedere sotto i getti scolastici; nelle stesse aule del Politecnico il Conconi si esercitava e mi iniziava nei segreti dell'acquaforte, questa espressione d'arte, così personale ed efficace, che doveva offrirgli il campo per una ricca e variata produzione. Il richiamo ai primi tentativi — se pur si può applicare questa espressione ai primi saggi di acquaforte del Conconi, che non tradiscono esi-

tanze — rievoca alla memoria una sua incisione, l'interesse della quale oggi soverchia lo stesso suo valore artistico. Posseggo, come ricordo di quel periodo studentesco, la prima prova di una acquaforte del Conconi, eseguita nel 1875, raffigurante il *Ponte Nomentano* vicino a Roma. Nell'osservare la stampa, parecchi decenni dopo, coll'intensificato interesse che destano le memorie di gioventù, notai confusa fra il groviglio dei tratti indicanti la vegetazione, presso il margine inferiore della stampa, questa annotazione, posta di sèguito alla sigla del Conconi « *da uno sch. di G. Garibaldi* ». Il soggetto è indubbiamente garibaldino: quel ponte è sulla via che conduce a Mentana, e nel 1849 come nel 1867, costituì, colla torre merlata che lo sovrasta, un elemento di difesa e di offesa. Che il rudere romano-medievale abbia interessato Garibaldi non vi ha dubbio; ma s'egli lo abbia disegnato così come il Conconi ebbe ad inciderlo, o se questi siasi servito di uno schizzo sommario tracciato da Garibaldi nel transitare movendo verso la città eterna, non saprei veramente ricordare. Certo la incisione con quella scritta, compenetrata nello stesso lavoro dell'acquaforte, costituisce un documento che potrebbe mettere sulle traccie di qualche notizia riguardo al disegno originale di Garibaldi. Fu in quel-

NELLO STUDIO DI L. CONCONI: MODELLO DELLA VILLA PISANI-DOSSI, COMO.

l'anno 1875, che Garibaldi passò vari mesi alla capitale, e in quell'anno gli studenti di architettura del Politecnico di Milano — fra i quali Conconi e Pisani — effettuarono un viaggio d'istruzione, visitando Padova (dove il professore Boito stava innalzando il Palazzo delle Debite), Venezia, Firenze, Roma, Napoli: il quale viaggio, come lasciò in me la impressione di una fantasmagoria per il rapido e denso succedersi di forti impressioni, non solo di architettura, ma di complesso del patrimonio artistico e della vita nazionale, così dovette per il Conconi essere proficuo eccitamento delle squisite sue qualità di osservazione e di estrinsecazione: ricorderò solo l'acquaforte dell'*Arco di Tito* nel suo primo stato genuino, la quale è come una immagine che l'occhio ha fissato sul posto, non soltanto colla precisione dell'obbiettivo, ma con tutta la vigorìa di luce, e dirò anche di colore, pur trattandosi di una acquaforte, quale il soggetto e l'ambiente richiedeva.

La recente identificazione in un abbozzo a carbone della figura di Garibaldi, datato 1875, di una vigorosa impressione dal vero di Tranquillo Cremona, potrebbe costituire un nesso fra la figura dell'eroe e quella dei due artisti, l'uno maestro riconosciuto dopo molte contrarietà, l'altro ancora allievo, ma già sicura promessa di personale originalità nel campo dell'arte.

LUCA BELTRAMI.

NELLO STUDIO DI L. CONCONI: OROLOGIO (ACQUAFORTE).

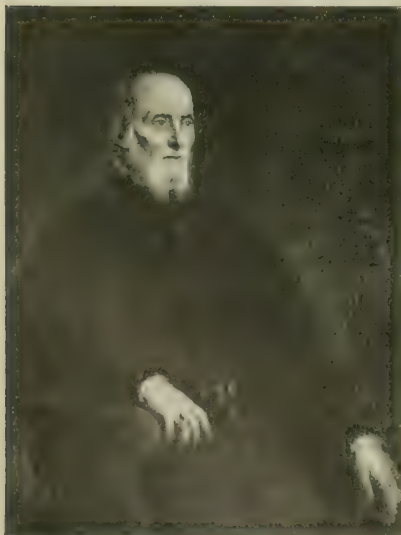
LA VITA SOBRIA DI LUIGI CORNARO.

IN ogni tempo, in pace o in guerra, la maggior parte del genere umano fu costretta, più o meno, a digiunare. Ma oggi che tutti si trovano tra le angustie della carestia potranno le antiche virtù della modestia e della parsimonia esser rimesse in onore senza troppe proteste e senza troppi lamenti? E i felici del mondo, avvezzi a soddisfare tutti i desiderî e tutti i capricci della gola, potranno, dopo questo periodo di sobrietà forzata, abituarsi a una ragionevole sobrietà volontaria? Da un sacrifizio transitorio, imposto dalle odierne distrette alimentari, potrà poi venire nel regime di vita una maggiore e salutar temperanza? Il segreto della felicità, così nella vita fisica, come nella morale, sta veramente nella moderazione. Interrogato Socrate che cosa fosse la vita, rispose: *Ne quid nimis.* E, per ciò che concerne la vita fisica, Marziale diceva che degli intemperanti *brevis est aetas et rara senectus.* Nè al prolungamento della vita giovano le delicatezze culinarie della civiltà e le raffinatezze della cucina odierna.

TINTORETTO: RITRATTO DI LUIGI CORNARO.

Ma intorno al modo di nutrirsi sono molto diversi i giudizî e pieni di contraddizione i consigli. Le norme dietetiche, innumerevoli e varie, secondo le condizioni sociali e secondo le costituzioni fisiche, non possono risolversi con assiomi assoluti. Una sola norma è riconosciuta vera da tutti — la temperanza; e questo solo insegnamento scientifico è senza contraddittori: la longevità e la salute dipendono quasi sempre dalla quantità e qualità del nutrimento. Le controversie incominciano quando si vuol fissare una regola assoluta per la dieta dell' uomo normale. Alcuni affermano che l'uomo non era destinato a nutrirsi di carne e che ritornando al regime puramente vegetale si evitano molte malattie, come le gottose e le diabetiche, dovute esclusivamente alla necrofagia. Il « vegetarianismo » vuol provare come la forza ricostituente dell' alimento risieda nei prodotti naturali (grani, radici, tuberi, frutta, uova, latte) e non nella carne morta, la quale avendo compiuto il suo ciclo nutritivo, è piena di materie in decomposizione (ptomaine), e per ciò inadatta ad una buona alimentazione, non potendo mai essere la morte elemento di vita. D'altra parte non mai come oggi fu tenuto in onore il detto evangelico: *non de solo pane vivit homo*, nè mai con più efficacia furono proclamati i vantaggi di una buona, ricca e varia nutrizione. Non s'accordano quindi con le migliori regole dell'igiene i precetti di coloro che consigliano l'uso di tutto ciò che è vegetale e l'astinenza di tutto ciò che è animale; la dieta dell'uomo sano deve esser mista, composta cioè in proporzioni convenientemente disposte di albuminoidi, di idrati, di carbonio, di grassi, di vegetali.

Senza ricorrere a sistemi eccessivi, che hanno bisogno di essere proclamati, tra sermoni e digiuni, da associazioni che si trasformano in sétte con caratteri religiosi e con tutte le intransigenze e le esagerazioni delle sétte, è da conchiudere che la morte immatura, fatta eccezione per i casi funesti e ineluttabili, succede per nostra colpa, e che la sobrietà e la continenza nei cibi e nelle bevande fanno prolungare la vita e rendono la vecchiaia fisiologicamente normale.

Papà Ippocrate insegna: *Per istar bene non bisogna mai soddisfar l'appetito;* e il non meno lodato suo collega Galeno: *L' intemperanza ne uccide più della spada.*

CUCINA — PARTICOLARE DI UN QUADRO DI FRA COSIMO PIAZZA NELLA CATTEDRALE DI CASTELFRANCO VENETO.

CUCINA — DA UNA STAMPA VENEZIANA ANONIMA DEL SEC. XVI.

Non la bontà degli insegnamenti, manca sempre agli uomini la volontà di seguirli. Meglio che ai precetti dei sapienti si presta sempre fede a quelle panacee universali, vantate come infallibili per prolungare la vita, e che incominciando dal *nepente* di Omero giungono a tutti gli odierni specifici, strombazzati nella quarta pagina dei giornali. Soltanto nei momenti di grave bisogno si fa ricorso ai consigli della scienza e dell'esperienza, per dimenticarli appena passato il pericolo. Anzi, generalmente, l'uomo, quando si trova in perfetta salute, disprezza le prescrizioni mediche, per quello stesso senso di ribellione che lo fa trasgredire o non curare gli ordini della legge. Mal volentieri si obbedisce all'autorità, sia che provenga dal Governo o dalla scienza.

Così fra gli apostoli di temperanza, molti dei quali cantarono bene e razzolarono male, uno s'inalza sopra tutti — il veneziano Luigi Cornáro, perchè nulla di eccessivo e di intransigente è nelle sue dottrine. In lui la parola sincera fu veramente il riflesso della vita sincera, e le sue massime egli divulgò non con gli scritti soltanto, ma con gli esempi; onde i suoi libri furono sempre argomento di studio, e il loro autore oggetto di riverenza. Non è però da credere che il Cornaro abbia avuto a' suoi tempi molti discepoli, che

P. VERONESE: PARTICOLARE DELLE NOZZE DI CANA.

lo abbiano imitato nella città del lusso, della pompa, dei piaceri. Si ammirava la sobrietà in teoria, ma assai poco nelle consuetudini della vita. Molti lodatori del metodo di vita del Cornaro erano quegli stessi gaudenti, fatti segno ai severi decreti del Magistrato, il quale combatteva la mala abitudine dei costosissimi conviti *in abominio di Dio e del mondo.* Per non citar che un esempio, mentre il Cornaro infervorato esaltava le gioie della vita sobria, il cardinale Marino Grimani dava nel 1532 in onore di Ranuccio Farnese un pranzo di cento persone, che durò quattro ore e vi furono imbandite novanta vivande. Nel 1560, due anni dopo la pubblicazione della *Vita Sobria,* fu stampata in Venezia *La singolare dottrina* di Domenico Romoli soprannominato *Pan unto,* famoso scalco romano, ed è probabile che gli insegnamenti per preparare i banchetti abbiano avuto maggior numero di lettori che gli ammaestramenti del Cornaro.

Le delizie della tavola a Venezia e in quel tempo brillano ancora nelle *Cene* di Paolo e del Tintoretto, che paiono veramente superbi ditirambi del pennello.

Oggi, specialmente in America e in Inghilterra le teorie del Cornaro sono in molto onore; ma è assai diverso il modo di divulgarle: nel Cornaro parla la serena gioia di vivere, in molti de' suoi imitatori la paura delle malattie e della morte.

*
* *

Luigi Cornáro, o venezianamente Alvise Cornér, nasceva in Venezia nel 1475 da un'illustre famiglia patrizia, a cui non mancarono neppure gli onori regali, quando Caterina Cornaro andò sposa a Giacomo Lusignano, re di Cipro. Suo padre si chiamava Antonio, ma il nome di famiglia della madre non è conosciuto, onde si credette fosse nato da nozze illegittime. Della nobiltà infatti era privo, per colpa d'uno de' suoi antenati, Rigo Cornér, figliuolo del doge Marco, bandito da Venezia per omicidio e cancellato, insieme co' suoi discendenti, dalla classe dei nobili. Luigi potè ottenere che gli fosse nuovamente riconosciuto per sè ed i suoi discendenti il titolo di patrizio.

I semplici casi della vita del Cornaro ci sono da lui stesso narrati in molte lettere e scritti, con quella schiettezza, notevole in parecchi scrittori italiani del Rinascimento, i quali accanto alla

TINTORETTO: PARTICOLARI DELL'ULTIMA CENA.

vita esteriore più svariata ci dipingono tutta intera la loro persona fisica, intellettuale e morale.

A Venezia nella prima giovinezza, poscia a Padova studente nell'Università, godette allegramente la vita con licenza da giovane e da patrizio. Fissata la sua dimora in Padova, egli stesso confessa che anche nell'età matura non ebbe ritegno di sciupare il tempo e la salute in micidiali intemperanze, che finirono per logorare la sua debole complessione. Giunto ai quarant'anni, afflitto da una dolorosissima malattia di stomaco, ribelle ad ogni rimedio, invocava la morte per liberarsi da acerbi patimenti. Allora una sola medicina gli venne consigliata, quella a cui il patrizio gaudente doveva sembrare più riluttante, la vita sobria e ordinata. Ed egli non fu indocile al consiglio; e rinunciando ai cibi e alle bevande, da cui pareva ritrarre qualche ristoro anche nel male, si rassegnò a una rigorosissima dieta che in meno d'un anno gli fece miracolosamente riavere l'esercizio di molte funzioni vitali disordinatissime e che parevano insanabili. Lietamente maravigliato di così rapida e prodigiosa guarigione, il Cornaro, con la fortissima volontà, sottomettendo il talento alla ragione, si attenne rigorosamente a quel misurato e parco regime dietetico, che gli fece godere una lunghissima vita. E qual vita, e come nobilmente e serenamente operosa!

Unitosi in matrimonio con Veronica dei conti di Spilimbergo, ebbe un'unica figlia di nome Chiara, la quale andò sposa ad un patrizio del suo stesso nome, Giovanni Cornaro.

Rinato a vita novella, Luigi Cornaro diede le sue cure assidue alle faccende agricole e alla amministrazione del suo patrimonio, ma seppe anche nobilmente esercitare il culto dell'arte. Delle arti preferì ed esercitò l'architettura, quella che meglio conveniva all'asciutta serenità del suo ingegno. Dell'architetto e pittor veronese Giovan Maria Falconetto fu fraternamente amico, e insieme con lui e profittando de' suoi consigli, costruì alcuni edifici, come l'elegantissima sala dei trattenimenti musicali nel suo palazzo di Padova, e due ville, l'una a Codevigo sulla destra del fiume Brenta, l'altra presso Este sui colli Euganei, ornata d'un grandioso e bellissimo arco di stile romano.

LOGGIA DEL PALAZZO CORNARO, ORA GIUSTINIANI, A PADOVA.

Talvolta nella ridente quiete dei colli Euganei, più di sovente nella pianura bagnata dalla Brenta,

il Cornaro godeva i diletti della vita campestre. Benchè instancabile camminatore e cacciatore infaticabile, gli piacevano anche le passeggiate in carrozza, ma « non volse mai gran numero de chavali, nè chavali di grande prezzo, ma di mediocre, molto ati alla fatica ». Fu amico d'ogni giuoco, sì di carte come di scacchi; e meglio passava il tempo a leggere, a scrivere o a conversare piacevolmente.

Alla campagna il Cornaro non chiedeva soltanto, come usavano i patrizi veneziani, ricreamenti oziosi, tra feste, suoni, spettacoli; portava egli, tra la incorrotta pace dei campi, le oneste comodità, non le molli costumanze cittadinesche. E diventava apostolo di carità, quando si trattava del benessere morale e materiale dei lavoratori dei campi, insegnando ad essi « il vero modo della *santa* agricoltura », bonificando e dissodando le terre incolte e paludose, redimendo i volghi oppressi dalla miseria e dalla malaria.

Non soltanto alla redenzione delle terre sterili il Cornaro dedicava i suoi studi e profondeva il suo denaro; la sua parola s'alzò piena di foga amorosa per la patria, anche trattando della questione intorno alla Laguna, il problema gravissimo da cui dipendono la salubrità e la difesa di Venezia. Molto scarso il valore scientifico delle teoriche del Cornaro, ma non è il pregio della sua dottrina idraulica che importa rilevare, bensì l'impeto amoroso del patriota, il quale vede chiara la necessità che alla conservazione della Laguna si provveda energicamente e costantemente per infinite ragioni civili, sanitarie, commerciali e militari.

La patria e la famiglia riempivano il suo cuore. Nel 1559 moriva il marito di sua figlia, lasciando undici figliuoli, ai quali il Cornaro, già di ottantaquattro anni, tenne luogo di padre, senza che una così difficile cura in così grave età lo turbasse, nè potesse scemare, com'egli diceva, « parte del grande core mio, nè una sola particella della ragione che è in me ». A novantun anno, nel 1566, egli scriveva ancora: « Allegro e contento, tutti gli sentimenti in la solita sua perfectione, se non li gambi che non sono forti come erano ». La limpida serenità della sua anima che informò le sue opere e le sue parole, mirabilmente si rivela nel volto che ci guarda ancora con serena bontà nel ritratto dipinto dal Tintoretto.

PARIS BORDON: GIUOCATORI DI SCACCHI IN UNA VILLA — BERLINO, MUSEO IMPERIALE.

Nell'aprile di quell'anno 1566, il dolce vecchio incominciò a spegnersi placidamente. Nei giorni estremi stavano attorno al suo letto, insieme con la vecchia moglie e i parenti, gli amici più intimi, e a tutti, lagrimosi e accorati, il moribondo rivolgeva parole di conforto, ammonendo « con tono di voce chiaro e sonoro » che il grande passaggio non dovea riguardarsi con ispavento, « ma come se trattato si fosse di transitare d'una in un'altra casa ». L'8 maggio sentì appressarsi l'ultima ora, e recitando una divota canzone del Bembo, morì senza dolore.

* * *

La generosa operosità, dimostrata dal Cor-

[illegible], fino agli estremi suoi anni, in tante nobili cose, sarebbe bastata ad assicurargli fama durevole, se la rigida temperanza mantenuta nella lunghissima esistenza e da lui raccomandata e consigliata con fede di apostolo, non avesse messo nell'ombra gli altri suoi pregi.

Il nome del Cornaro è ancor celebrato in tutto il mondo per il suo *Trattato della vita sobria*, un aureo libretto, la cui bellezza non sta nella novità e nella perspicuità degli insegnamenti, ma nel modo come son dati. Egli dice ciò che è giovato a lui senza voler imporre pedantescamente una regola agli altri, fuori della legge generale di sobrietà.

ARCO DELLA VILLA CORNARO A ESTE.

Il *Trattato della vita sobria del magnifico M. Luigi Cornaro nobile Vinitiano* fu stampato per la prima volta in Padova nel 1558, coi tipi di Grazioso Percacino. Cinque anni prima, un medico, Tomaso Rangone di Ravenna, salito a Venezia in grande fama, pubblicava un libro intitolato: *De vita hominis ultra CXX annis protrahenda* (Venetiis, 1553).

Il Rangone alla scienza della medicina univa quella della filologia, e la molta stima che godeva presso i Veneziani era superata da quella ch'egli aveva di sè stesso, giacchè si fece inalzare sopra la porta della chiesa di San Giuliano una statua di bronzo, stupendamente modellata da Jacopo Sansovino. Ai lati della statua due iscrizioni, l'una in lingua ebraica, l'altra in greca, dettate dal poco modesto seguace di Esculapio, spiegano, a chi sa capirle, come, fra tanti altri meriti, il Rangone abbia avuto anche quello eccellentissimo di aver scoperto il modo di protrarre a lungo la vita. Peccato che della invenzione nessuno abbia saputo mai trar profitto!

Anch'egli, e nel volume latino e ne' brevi opuscoli italiani che ne danno il sunto, raccomanda ciò che è il fondamento di una vita sana, la temperanza, e con parola tronfia ammonisce:

« *Non mangiare fino alla satietà, perchè bisogna che le reliquie della fame restino nell'anima; che così meglio si celebra la concottione: e meglio si nutrisce: onde il goloso non cresce offeso lo stomaco* ».

Con forma assai più semplice il Cornaro insegna di alzarsi sempre da tavola senza aver saziato interamente l'appetito. Ma il medico e filologo ravennate affoga il vecchio ed ottimo insegnamento in così ampio mare d'astruserie, da apparire come un precursore del Don Ferrante manzoniano.

Il nome del Rangone vive per merito dell'arte del Sansovino, ma la sua opera di scienziato non è ormai più letta se non da qualche ricercatore, laddove si legge ancora con diletto il libro del Cornaro. Il quale, non essendo esperto di medicina, non aveva dello scienziato il linguaggio astruso, che dà agli insegnamenti l'intonazione di un oracolo sibillino. La sua parola è bensì calda, vibrante di entusiasmo, come quella di un apostolo, ma l'insegnamento non ha in sè quella esagerazione, che rende la verità stessa pericolosa. Non manca egli d'inalzare con tenace persistenza inni ferventi alla « santissima e innocentissima sobrietà », e, perchè altri se ne innamorino, non cessa di esaltare la « signora Continentia et sua *figliuola* la Vita sobria ». Ma non egli intendeva che tutti gli uomini adottassero nel vitto la sua razione giornaliera, ch'era di dodici once di solidi e quattordici di vino, chè anzi voleva si mangiassero dagli uomini sani quelle cose che più giovano, ma soltanto in quantità da poter essere facilmente digerite, dovendo l'uomo sottoporsi non alla regola della qualità, sì bene a quella della quantità de' cibi. Consigliava di « mangiare *più volte al giorno, ma poco per volta* », pensando fosse da fuggirsi ancor più la voracità che la gola, più l'abbondanza che la raffinatezza. Non escludeva perciò dal suo cibo le carni di vitello, di capretto, di castrato, i polli, le pernici, i tordi, certe qualità di pesce e certe buone minestrine, tra le quali la « panatella », specie di zuppa fatta di pane, brodo e uova, che molto conviene alle persone

infermicce ed avanzate in età, nè si asteneva dal vino, che chiamava il suo latte, « perchè veramente è latte del vecchio il vino ».

Non era in preda a un' illusione riconoscendo dalla temperanza il dono di una vita così lunga e felice; ma la severa dieta era richiesta dalla qualità del male e dalla « *tristissima complessione* », quantunque non ci sia dato conoscere con precisione da quale infermità fosse travagliato il Cornaro, non essendo ben chiara questa diagnosi fatta da lui:

« *Lo stomaco mio è freddissimo e umidissimo, ed era caduto in diverse sorta d'infermità, cioè dolore di stomaco e spesso di fianco, e principio di gotta, e peggio con una febbricina quasi continua, ma sopra tutto lo stomaco molto disconcio con una sete perpetua* ».

CARLETTO CALIARI: VILLA VENETA.

Certo è che dalle sue sofferenze il Cornaro seppe liberarsi, e campar in ottima salute fino al novantunesimo anno, con quel rigoroso metodo di vita.

Benchè profano alla scienza, vide giusto quando affermò che l'uomo può essere un perfetto medico di sè stesso, ma non d'altri, non potendo

che con la propria esperienza conoscere la propria natura, « *perchè più diversità di nature e di stomachi si ritrovano negli uomini che non siano diverse l'effigie loro* ».

Che altro e di meglio insegna la moderna igiene, che si studia di adattare una maniera di vitto conveniente alle particolari condizioni del sesso e dell'età, delle passioni e dei gusti e di quelle innumerevoli e capricciose disposizioni individuali che si sottraggono ad ogni regola assoluta? Qual medico avrebbe potuto spiegare perchè allo stomaco del Cornaro « il vino vecchio nuocesse e giovasse il nuovo »?

Si è detto e ripetuto che una buona vita richiede uno stomaco buono, ma uno spirito scettico può osservare che è necessario aggiungere allo stomaco buono un cuore cattivo.

Il paradosso ha in sè qualche cosa di vero, poichè nulla più impedisce la digestione quanto le agitazioni e gli affetti dello spirito.

Per prolungare e rendere felice la vita non bastano la vigoria e la salute delle membra, e la moderazione nei piaceri tutti della gola e del senso, occorre anche un animo che non sia così facile ad accendersi alla fiamma delle passioni, è necessario insomma non già l'avido e malvagio egoismo, ma quella discreta dose di amor di sè stessi, che non si lasci troppo commuovere dall'amore per gli altri.

JACOPO SANSOVINO: STATUA DEL MEDICO TOMASO RANGONE SULLA PORTA DELLA CHIESA DI S. GIULIANO A VENEZIA

Ben egli, il Cornaro, poteva ammaestrare non soltanto con la parola ma col vivo esempio di sè stesso. E invero l'attrattiva grande del libro consiste in questa vita non soltanto descritta, ma vissuta, nella sincerità con cui l'autore ritrae sè stesso, nell'onestà e nel candore dell'uomo che aiutano la forza e l'efficacia dello scrittore.

Alla sobrietà del vivere il Cornaro era riconoscente non soltanto per la sanità del corpo, ma anche per la pace e lietezza dello spirito.

Non vi è dubbio che certi alimenti calmano l'irritabilità morale ed hanno sullo spirito un'azione che favorisce la gaiezza, la dolcezza, la soavità; laddove altri eccitano le passioni o rendono l'animo incline alla melanconia. Ancora, una dieta ordinata contribuisce all'umana felicità, ma non ne è la sola e principale causa.

Ora tutti possono bensì procacciarsi quella pace dello spirito, che nasce dalla osservanza delle leggi divine e umane e da una coscienza sicura, ma la filosofica e imperturbata tranquillità è invidiata conquista soltanto di quei pochi, cui la fortuna largisce i suoi beni e dà il modo di passare i giorni senza pensieri, senza fastidi, senza angustie.

In questi ultimi tempi il nome del Cornaro è rinverdito in più viva fama, giacchè nessuno studio è circondato di maggior credito di quello che vigila alle sorgenti della vita e ne combatte i mali che la insidiano.

Un seguace e fedele imitatore trovò il Cor-

naro ai nostri giorni nell' americano Orazio Fletcher, il quale, a quarant'anni insidiato da un morbo inesplicabile che minacciava di fermare ad ora ad ora il circolo della vita, cercò e trovò il modo di guarire con un sistema di vita regolarissima e colla sobrietà del vitto, come fece Luigi Cornaro. Ma ciò che è più importante, trovò il metodo per ottenere con una piccola quantità di cibo molto maggior godimento di quello che possa dare la tavola meglio imbandita. Due sono i punti fondamentali della dottrina di Fletcher e del *fletcherismo:* 1° limitare sino al possibile la quantità degli alimenti introdotti giornalmente nello stomaco, che superano di molto lo stretto necessario; 2° compiere nel modo più scrupoloso la masticazione [1].

« Aveva dunque ragione Luigi Cornaro? — *Was Luigi Cornaro right?* » — chiedeva un medico inglese, Ernesto van Someren.

Ragione piena e assoluta; anzi nessuno seppe spiegare meglio di lui le leggi per cui si svolge la vita, giacchè, secondo il medico inglese, la cattiva salute e ogni malattia traggono origine da un avvelenamento del sangue, prodotto dal cibo troppo abbondante e mal digerito.

Uno studio su Alvise Cornaro fu testè compiuto dal signor William Butler, che ci manda da Milvaukee, città non lontana da Chicago, un libro col quale si propone dimostrare che dalla temperanza conviene aspettare la redenzione dell'afflitta umanità. E per provare il suo asserto il Butler non trova più efficace modo che quello di pubblicare tradotti gli scritti del Cornaro, insieme con le idee che sulla virtù bandita con sì caldo convincimento dal patrizio veneziano ebbero tre illustri inglesi, Francesco Bacone, Guglielmo Temple e Giuseppe Addison. Fra cotanto senno il Cornaro non si trova a disagio. Il Butler insiste sugli effetti morali della vita sobria, che non soltanto assicura la salute perfetta della mente e del corpo, senza la quale non è possibile giungere alla felicità, ma permette di prolungare quella condizione sino all'estremo limite permesso dalla natura.

Non è inutile ripetere che i tardi discepoli portano all'eccesso le dottrine del maestro. Ciò che giova ad un uomo malato è quasi sempre per lo meno inutile ad un uomo sano. Una igiene troppo rigorosa corrisponderebbe a una tirannide che toglierebbe all'uomo ogni libertà di volere e di potere. Coloro che vogliono pesare la quantità e scegliere con la ricetta medica la qualità dei cibi sembrano veramente i seguaci di quello strano utopista, creato dall'arguta fantasia di Anatole France, quel M. d'Astarac il quale pensava che l'umanità si sarebbe un dì alimentata con un nutrimento chimico-filosofico e avrebbe resi potabili i raggi solari. No, l'igiene bene intesa non esclude i piaceri della tavola, e giustamente osserva il La Rochefoucauld che la salute è noiosa quando richiede troppi sacrifici sul modo di vivere. Sotto questo aspetto non sarebbe ingiusto il giudizio dato sul Cornaro da Carlo Goldoni, il quale argutamente osservava che il patrizio veneziano *visse cent'anni ammalato per morire in buona salute.*

POMPEO MOLMENTI.

[1] H. FLETCHER: *The A B C of our own nutrition.* La traduzione fu pubblicata a Milano (1909) in due volumi, con molte note dell'editore dott. Riccardo Quintieri. Scrive il Fletcher che il libretto del Cornaro fu pubblicato in inglese più di quaranta volte.

IL CARDINALE MARINO GRIMANI.

LA GRANDE NAVIGAZIONE INTERNA E LA LINEA NAVIGABILE MILANO-VENEZIA.

LUNGO la via delle acque, sul fiume massimo d'Italia — che vogliamo ora vivificare di ardimenti e di traffici — gli uomini del Ducato di Milano e quelli della Repubblica di Venezia si sono altre volte incontrati nel corso della storia.

A noi è giunta l'eco di qualche battaglia — vera battaglia navale, combattuta (come direbbe Arrigo Boito) con rabbia turchesca. Perfino una geniale figura di donna, eroina a Cremona in una di tali battaglie, campeggia in questa storia di sangue: Bianca Maria, fondatrice col marito Francesco Sforza dell'Ospedale Maggiore di Milano.

E i nostri padri si preparavano a quei cimenti, a quei tragici scontri, lungamente e con sagace costanza, proprio come sarebbe d'uopo prepararci ai cimenti della civiltà.

Un Codice della Trivulziana — dovuto, secondo gli studî di Carlo Ermes Visconti, a Filippo degli Eustacchi castellano di Pavia — narra in 20 documenti, che si susseguono dal 28 novembre 1472 al 12 marzo 1475, le preoccupazioni e i provvedimenti del duca Galeazzo Maria Sforza in ordine a temute offese da parte dei Veneziani, coi quali pure aveva segnata una pace detta perpetua nell'aprile del 1468! Forse di più che non « li movimenti che ogni anno dimostra di fare Bartolomeo Coglione » (come dice il documento) preoccupava quel principe il pensiero che i Veneziani mal si sarebbero rassegnati agli intrighi suoi diretti a far loro perdere i possedimenti di terra ferma.

Ma, quale si fosse il movente, certo l'organizzazione della difesa era meravigliosamente curata, come risulta dai documenti del Codice Trivulziano.

Essi espongono tutti i progetti e le spese per l'ordinamento tanto dell'esercito, quanto della flottiglia sull'Adda e sul Po.

Così troviamo (Doc. IX, Mediolani, 31 dic. 1472) che vicino a Lodi dovevano stare permanentemente: un gaglioncello, quattro redeguardi bene armati e quattro gati (specie tutte di navi armate di grandezza e importanza decrescente), e che alla Ghiara d'Adda fossero sempre: un galione, quattro gati e quattro redeguardi. Il documento fa anche un preventivo in base agli equipaggi e relative paghe, e riassume in ultimo « *la summa summarum per tutte le spese di Adda* ».

Questo documento — richiamato oggi, all'inizio di una grandiosa opera di pace durante l'imperversare della più grande guerra — ci insegna che nella eterna vicenda delle ire umane qualche cosa si è faticosamente raggiunto, che è diventato patrimonio intangibile della umanità: almeno l'unione e la fratellanza dei popoli di una medesima stirpe, fratellanza che ora la sciagura dei Veneti accorsi fra noi cementa ancor più, ammonendo che indietro non si torna.

Ma ci insegna ancora che le vie delle acque hanno sempre associato le loro sorti alle sorti degli uomini: nelle gioie e nei dolori, nella pace e nella guerra. Vie naturali e forse uniche nei tempi primitivi, vie più facili e meno costose anche in tempi posteriori, vie capaci di appropriarsi i mezzi poderosi della industria moderna.

PROGETTO DEL [illegible] 1520)

(Dall'opuscolo del [illegible] *Di [illegible] rendere le navigabili*).

LUNGO IL NAVIGLIO.

Noi sappiamo (e lo ricordava genialmente il senatore Mariotti nel riferire sulla Convenzione per il canale navigabile da Milano al Po) che già nell'anno 639 di Roma (135 a. C.) il console Marco Emilio Scauro faceva scavare canali navigabili dalle città dell'Emilia al Po. Da Pavia, nei tempi antichi, i Romani, i Longobardi e tutti gli altri popoli che dominarono la Lombardia seguivano con le loro navi la via del Po per arrivare al mare. Il Giulini ci ricorda che, prima ancora del Barbarossa, l'antica Vecchiabbia (la Vettabbia attuale) era navigabile sino quasi alle porte di Milano. Non parliamo dei laghi, che intuitivamente furono sempre frequentate vie di comunicazione, se ancora pochi anni or sono molti ridenti Comuni furono allacciati tra loro e al capoluogo dal battello a vapore prima che vi giungesse una vettura a cavalli....

Ma ai fini di questo scritto, che sono essenzialmente pratici, basterà ricordare sommariamente la meravigliosa rete dei Navigli, che si andò sviluppando intorno a Milano, spingendosi per il Ticino al Po e per l'Adda e il Ticino ai Laghi, in cui il genio italiano lasciò la sua poderosa impronta con l'arditezza tradotta in atto dalla semplicità ad opera di Leonardo da Vinci, con la tenacia nei tentativi di allacciamento al Lago di Como che ebbero il loro martire in Giuseppe Meda.

Istruttiva questa storia di audacie, di dolori e di trionfi. Nè mancarono — accanto a chi operava — i propagandisti della navigazione interna, fra cui mi piace ricordare il patrizio milanese Carolo Pagnano, il quale in un opuscolo mezzo latino e mezzo italiano parlava di diversi progetti che fiorirono agli inizi del secolo XVI, magnificava il dono del re di Francia e prospettava in una stampa interessante la linea di comunicazione acquea da Lecco a Milano con un curioso grafico riassuntivo e una tabella delle distanze tra i punti principali del percorso.

E' in questa rete di canali, di fiumi e di laghi intorno a Milano — che io ricordo anche perchè conforterà la mia tesi circa i limiti della navigazione fluviale — che la piccola navigazione interna ha raggiunto da noi il suo massimo sviluppo.

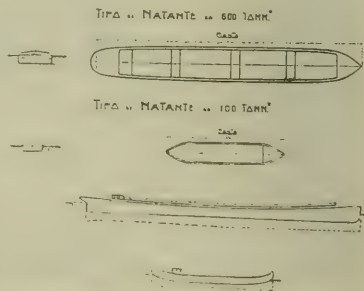
Senonchè l'invenzione del vapore, se attivò la navigazione sul mare, fece dapprincipio quasi abbandonare con l'uso e l'estensione delle strade ferrate la piccola navigazione interna, perchè le ferrovie offrivano servizî tecnicamente e commercialmente superiori, più sicuri, più rapidi, comodi e regolari.

Ma le industrie e i commerci negli ultimi decennî del secolo scorso andarono intensificandosi con un crescendo maestoso. Allora le ferrovie non bastarono più o, almeno, apparvero insufficienti per i trasporti a non brevi distanze di merci pesanti e di scarso valore (le così dette merci povere, quali molte materie prime, i combustibili, i materiali da costruzione ecc.). Così l'attenzione dell'uomo moderno si rivolse ancora alla vecchia barca fluviale, sopravvissuta — per provvidenziale forza d'inerzia e di tradizioni locali — su molti fiumi e sulla rete dei canali.

Si pensò che per le merci povere il carro ferroviario — rapido ma costoso — poteva essere utilmente sostituito dalla barca sopravvissuta — lenta ma capace ed economica — con la quale un cavallo può in un giorno di otto ore trasportare per trenta chilometri un carico di 50 tonn., per cui occorrerebbe altrimenti una piccola locomotiva oppure il lavoro di almeno 35 cavalli sopra una strada ordinaria.

E si pensò sopratutto che, migliorando o — meglio — rinnovando con i mezzi della tecnica moderna le vie della navigazione interna e gli

TIPO .. NATANTE .. 600 TONN.

TIPO .. NATANTE .. 100 TONN.

[illegible]RONTO DELLE SEZIONI DEI PIÙ GRANDI NATANTI ATTUALI SUI NOSTRI FIUMI (100 TONN.) CON QUELLE DEL NATANTE DA 600 TONN.

strumenti di essa, si poteva — sempre per le merci povere — avere un mezzo di trasporto economicamente superiore alle migliori ferrovie.

Si è imposta così una vera e propria revisione dei mezzi di trasporto.

Questi non sono mai per sè stessi antiquati o futuristi: possono invece essere l'una cosa o l'altra a seconda dell'oggetto cui si vogliono far servire.

Oggi la vecchia barca che, con l'aiuto di un magro ronzino o a braccia d'uomo, porta dai Laghi a Milano materiali da costruzione e legna da ardere e rifornisce lentamente, ma continuamente e sempre in tempo, i rispettivi depositi, è forse meno antiquato mezzo di trasporto di quello che non sia un treno ferroviario diretto che porta da Milano a Roma corrispondenze urgenti in più di 12 e di 13 ore, mentre in meno di 5 ore le porterebbe un velivolo.

Ma la revisione, per essere veramente razionale e utile, deve valersi di tutti i progressi della scienza e di tutte le esperienze. Abbattendo i pregiudizî di ieri, non bisogna alimentare illusioni per il domani.

Perchè la navigazione interna sia preferibile al trasporto ferroviario, occorre:

a) anzitutto che serva alle merci povere, e cioè di poco valore in confronto al grande volume (legna, foraggi, materiali da costruzione, combustibili minerali, materie prime minerali e vegetali ecc. ecc.);

b) che si tratti di merce non facilmente deperibile, perchè in caso diverso — anche se la merce fosse povera — il trasporto deve essere rapido (verdure, frutta fresche ecc. ecc.);

c) che la merce trasportata, per gli usi cui serve e perchè non è deperibile, possa essere continuamente raccolta nei depositi e usata indifferentemente in qualunque tempo;

LO SBOCCO DEL CANALE NEL PORTO DI MILANO.

I GRANDI BACINI FLUVIALI DELL'EUROPA CENTRALE.

d) che la costruzione, la manutenzione e l'esercizio della via d'acqua non siano eccessivamente costosi. Bisogna, quindi, guardarsi dai progetti mastodontici, e ricordarsi sempre che non vi può essere una navigazione interna *a qualunque costo*.

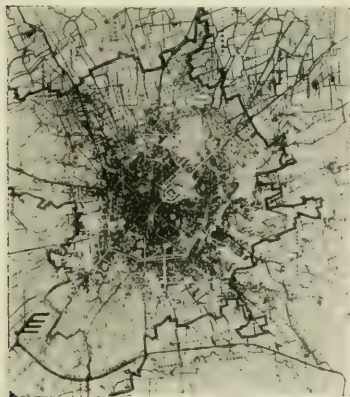
Perchè, poi, la navigazione interna assuma veramente l'importanza di un grande fattore della vita economica, è necessario:

e) che si faccia uso di grandi natanti. Il tonnellaggio medio della grande navigazione interna è indicato in 600 tonn.;

f) che sia minima la resistenza dell'acqua nella linea ascendente;

g) che il percorso medio raggiunga un numero di chilometri sufficiente a distribuire in minime frazioni le spese di carico e scarico (in Germania la distanza media dei trasporti si mantiene da Km. 280 a 293, in Francia è da 125 a 150).

E' facilmente dimostrabile che per le merci di cui abbiamo parlato — escluso ogni inconveniente derivante dalla durata del viaggio sia in ordine alla conservazione sia in ordine agli usi cui le merci devono servire — ridotta anche sensibilmente la stessa durata del trasporto — frazionate sopra un numero grande di tonnellate e di chilometri le spese — aumentata la potenzialità effettiva dei mezzi di trazione — si riesce ad ottenere per un trasporto ugualmente utile che quello ferroviario un costo di gran lunga minore.

Vale la pena di esporre qualche calcolo illustrativo, riferendoci naturalmente ai tempi normali, ma osservando che in tempi eccezionali

come quelli che attraversiamo le proporzioni non possono variare che a vantaggio della navigazione.

Un quintale di agrumi dalla Sicilia a Milano, anche in base a tariffe di favore eccezionalmente basse, costa per il trasporto in ferrovia da L. 3 a L. 3,50; per via d'acqua costerebbe solo da L. 1,50 a L. 1,75.

Un quintale di grano

da Venezia a Milano

per ferrovia L. 1,40; per via d'acqua L. 0,50; in meno L. 0,90;

da Ferrara a Milano

per ferrovia L. 1,25; per via d'acqua L. 0,35; in meno L. 0,90;

ALLAGGIO ELETTRICO.

per un milione di quintali, quindi, un risparmio di L. 900.000.

- Un quintale di cotone greggio

da Venezia a Milano

per ferrovia L. 1,95; per via d'acqua L. 0,70; in meno L. 1,25;

da Genova a Milano

per ferrovia L. 1,25; per via d'acqua da Venezia L. 0,70; in meno L. 0,90.

- Un quintale di carbone

da Venezia a Milano

per ferrovia L. 1,15; per via d'acqua L. 0,45; in meno L. 0,70;

da Genova a Milano

per ferrovia L. 0,75; per via d'acqua da Venezia L. 0,45; in meno L. 0,30.

Risparmio medio L. 0,50 il quintale.

Per dieci milioni di quintali, quindi, un risparmio complessivo

sulla media di . . . . . L. 5.000.000

sul trasporto da Genova di L. 3.000.000

Questi calcoli variano a tutto vantaggio della navigazione interna se aumenta il carico di ritorno, il quale è ora preventivato in $^1/_6$ o $^1/_5$ al più del carico di arrivo.

Perciò l'allacciamento con linee di grande navigazione interna del Porto di Milano ai Laghi, oltre che un grande vantaggio per tutte le regioni novellamente servite, aumenterà tutti i vantaggi che si aspettano dalla linea navigabile Milano-Venezia con il necessario aumento del carico di ritorno.

Questa rinascita, questo rinnovamento tecnico, industriale e amministrativo della navigazione interna, ha portato in altri paesi d'Europa a una perfezione e a sviluppi mirabili.

E' un pezzo obbligato di ogni discorso su questo argomento l'esposizione di cifre, tabelle, grafici, diagrammi che dimostrano questi sviluppi. Sempre per gli intendimenti pratici che mi sono proposto, mi asterrò da questo, tanto più che questi dati — già di seconda mano — risalirebbero a molti anni addietro.

Invece io devo dimostrare che l'audacia nostra vuol essere temperata dalla serietà, in quanto da noi le condizioni naturali, il sistema idrografico non consentiranno mai che la grande navigazione interna raggiunga gli sviluppi che ha raggiunto cogli altri Paesi d'Europa.

Se in Russia il traffico della navigazione fluviale supera di 10 miliardi di *tonn. Km.* quello ferroviario; se in Francia dal 1885 al 1900 si è triplicato il traffico fluviale sulla Senna; se in Germania dal 1875 al 1916 è diventato il sestuplo raggiungendo quasi i 65.000.000 di tonn.; ciò è dipeso, oltre che dalla tenacia e dal fervore con cui venne curata la navigazione interna in quei paesi (e questo sia per noi di incitamento e di fiducia nel successo), anche dalle condizioni idrografiche locali, perchè — come dissi — non vi può essere una navigazione interna a ogni costo e non si può sconvolgere la carta geografica di un paese.

Diamo uno sguardo al continente europeo al nord dei Pirenei, delle Alpi, del Giura e dei Carpazî fino agli Urali — e facciamo un confronto con il paese nostro.

Là troviamo un sistema vastissimo di grandi fiumi, pianure che si stendono tra gli uni e gli altri, quote non superiori ai 200 metri, molti e grandi centri industriali.

Anche se non sapessimo, dovremmo senz'altro intuire in quell'immensa zona una rete di canali navigabili intesa a rendere più fitta e utilizzabile quella dei corsi naturali d'acqua, e su questi e su quelli un correre continuo di miriadi di natanti anche d'alto tonnellaggio.

Da noi, soltanto la valle del Po può reggere a qualche confronto: ma piccola cosa la valle e piccolo lo stesso nostro Po in confronto del Volga, del Danubio, del Reno, dell'Elba ecc.

Noi quindi dobbiamo circoscrivere il con-

fronto tra il Po e quei tratti degli altri fiumi europei che gli assomigliano per larghezza, profondità, grado di velocità e di chiarezza delle acque ecc. ecc.; tra la Valle Padana e quelle altre pianure europee che più le sono analoghe per uniformità relativa di quote, per corsi di acque, laghi ecc. ecc.

Allora si acquisterà subito la convinzione che, se non cogli sviluppi maestosi degli altri paesi, pure una grande navigazione interna è possibile nella nostra Valle Padana; ed anzi i tecnici arrivavano a trovare che le condizioni del Po sono talvolta migliori di quelle naturali di alcuni di quei fiumi europei che pure sono, come il Rodano, largamente usati per la navigazione.

Qui, oltre il gran fiume, minori dislivelli del suolo, qui sviluppate le industrie e i commerci, avviata alla industrializzazione anche l'agricoltura; qui affluenti importanti e di lungo percorso, meglio corretti dal regime alpino dei ghiacci e delle nevi perpetue, dai laghi a traverso i quali passano i maggiori (se ancora non corretti, come si dovrebbe, dall'opera dell'uomo); qui anche i porti che sono necessarî agli sbocchi di navigazione interna (Venezia e Chioggia-Porto Corsini di Ravenna).

Una parentesi a questo proposito.

I fiumi mediterranei, a differenza di quelli del Nord, hanno per l'azione di condizioni fisiche che qui è inutile accennare l'inconveniente della cosiddetta *barra* alla loro foce e della foce a delta: di qui la necessità, per la navigazione interna, o di porti interni o di canali navigabili che sbocchino al porto sul mare. Così si ha il canale del Rodano al Porto di Marsiglia e si avrà quello progettato dal Tevere al costruendo Porto a sud della nuova Ostia.

Per la navigazione della Valle Padana, abbiamo invece — come dissi — i Porti di Venezia (coi progettati sviluppi di Bottenighi), di Chioggia e di Porto Corsini.

Ecco perchè qui la navigazione interna può e deve essere spinta all'altezza di sviluppi che essa ha raggiunto nelle regioni, che hanno condizioni uguali o anche soltanto analoghe di fiumi e di terre.

*
* *

La linea navigabile da Milano a Venezia è la *spina dorsale* di questa prossima futura rete di vie d'acqua nella Valle Padana. Le comunicazioni con i Laghi sono le membra più robuste e più attive; ma sono pur membra necessarie a un organismo veramente vitale della grande navigazione interna tutte le comunicazioni che si sono progettate e si vanno progettando, con fervore confortante, a Ferrara, Mantova, Ravenna, Cremona, Parma, Modena, Verona, Pavia, Brescia ecc. ecc.

E', quindi, utile illustrare un po' la linea navigabile per grandi natanti da Milano a Venezia, anche per intravvedere le opere e gli atti amministrativi, in cui verranno poi a tradursi tutte le altre geniali imprese.

Essa è tutta progettata (larghezza dei canali, fondali, conche ecc.) per natanti di 600 tonn., non escludendo che possa servire anche a quelli di 1000 tonnellate.

Risalendo da Venezia, la linea è anzitutto costituita da un canale lagunare lungo Km. 24.5 che dal Porto di Venezia raggiunge Brondolo, sul margine della Laguna e presso la foce del Brenta.

Da Brondolo, con un canale in parte nuovo e in parte trasformazione di quello già esistente e attraverso 4 conche si raggiunge il Po a valle di Cavanella (Km. 27.5).

Questo è il tronco di cui lo Stato assunse in proprio la costruzione colla Legge 8 aprile 1915, e che poi con Decreto Luogotenenziale 11 novembre 1915 si avviò alla immediata esecuzione con anticipo sul bilancio della guerra, e prima che fosse esaurita la procedura solita intorno ai contributi (preventivo, allora, di 9 milioni).

IL PONTE-CANALE SUL LAMBRO E SUE SEZIONI.

Da Cavanella la navigazione è affidata al corso del Po, per un percorso di circa 260 Km., sino alla foce dell'Adda.

Dalla foce dell'Adda si giunge a Milano con un canale navigabile di circa 71 Km.

E' questa l'opera di cui ha assunta la costruzione il Comune di Milano con la convenzione 26 febbraio 1917, approvata con Legge del 7 aprile successivo.

Senza scendere a molti particolari tecnici, dirò dei principali caratteri dell'opera.

Abbandonata (sopratutto per ragioni tecniche) la canalizzazione dell'Adda, il canale si stacca senz'altro dal Po in territorio di Castelnuovo Bocca d'Adda e immette in un Porto di ricovero, che serve anche a regolare la navigazione a seconda dei diversi livelli di piena e di magra ed è preparato anche per una comunicazione coll'Adda per un canale fino a Cremona.

Il canale segue la destra dell'Adda per Pizzighettone, Cavenago e Lodi, e poi quasi parallelamente alla strada piacentina e alla linea fer-

SOLENNE IMMISSIONE DELLE ACQUE DEL NAVIGLIO DI PAVIA NEL TICINO (16 AGOSTO 1819).
(ACQUATINTA DEL TEMPO, DIS. DI A. SANQUIRICO DAL VERO).

roviaria raggiunge il territorio di Chiaravalle Milanese nei pressi di Rogoredo, dove sarà il Porto di Milano.

La larghezza del canale sarà: allo specchio d'acqua m. 30 e fra i cigli m. 32 — il fondale di circa 3 metri — le banchine di 4 metri l'una, predisposte anche per l'alaggio meccanico, più probabilmente ad energia elettrica appena il traffico si spiegherà.

Le conche, per vincere un dislivello di circa 41 metri, saranno complessivamente 11.

Lungo il canale dovranno costruirsi, oltre le conche, grandi e delicate opere idrauliche, nonchè i Porti — di cui sarà importantissimo quello di Lodi, con una rinnovazione di tutto il piano regolatore della città.

Mi limito ad accennare:

il ponte-canale sul Lambro;

quello sulla Mussa;

la tomba a sifone per i canali di Nosedo;

i sottopassaggi numerosi a ferrovie, tranvie e strade;

le infinite tombe a sifone per le rogge e i canali della vasta campagna irrigua attraversata;

i moltissimi ponti per strade comunali e private, ecc. ecc.

Il canale navigabile fa capo — come dissi — a Milano in territorio ora di Chiaravalle, frazione di Rogoredo, sboccando in un avamporto, dove riceve il canale di alimentazione idrica — che nel suo ultimo tratto costituirà, opportunamente allargato (60 m.), il Porto industriale, e d'onde si passa al Porto commerciale, tra Rogoredo e la Gamboloita.

Un rapido cenno alla importanza grandissima, che hanno i Porti nella navigazione interna.

Essa deriva dalla natura stessa delle merci, alle quali serve la grande navigazione interna.

Sono merci povere, e cioè di molto volume e peso in confronto del valore; non deperibili; atte a essere raccolte in grandi quantità; materie prime da lavorarsi in luogo ecc. ecc.

Di qui la necessità di grandi scali, poderosi strumenti meccanici di carico e scarico, vasti magazzini, depositi specializzati, industrie sorgenti ai margini stessi del Porto ecc. ecc.

Di qui il grandioso sviluppo dei Porti di navigazione interna.

A queste necessità è ispirato il progetto del Porto di Milano, che vuole essere insieme capolinea della navigazione da Venezia a Milano, e da Milano al Lago di Como e al Lago Maggiore.

Infatti il Porto industriale, costituito — come si è detto — di un allargamento del canale di alimentazione idrica, per mezzo di questo farà capo a Crescenzago, punto ormai stabilito per l'arrivo dei canali navigabili dai due laghi. Ad iniziativa del Comune di Milano, la costruzione e l'esercizio del Porto sono stati concessi a un Ente autonomo, in cui il Comune ha la preponderanza.

Canale navigabile da Milano al Po, e Porto: queste le opere grandi che il Comune di Milano si accinge a iniziare all'indomani della conflagrazione mondiale che infuria, proprio come — dopo la vittoria di Legnano — il popolo milanese iniziava le prime derivazioni dall'Adda e dal Ticino e volgeva verso Pavia il Ticinello, che — a detta del dotto idraulico Bruschetti — « era destinato a dare uscita al primo esempio dei canali navigabili nel mondo moderno ».

Dal Ticinello, infatti, si derivava verso il 1233 un nuovo canale fino a Gaggiano e Trezzano, il quale poi verso il 1257 si prolungò fin presso Milano ad opera del podestà Beno de' Gozzadini.

Qui veramente la cosa ebbe un seguito non bene augurale.

Non è forse inutile raccontarlo, almeno per rompere la monotonia di questo scritto.

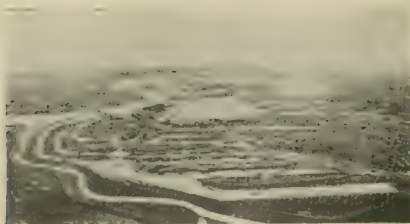
Il podestà Beno de' Gozzadini, sopratutto per coprire le spese del nuovo canale, si intestò a voler esigere l' imposta fondiaria anche dal clero. Era, in fondo, un atto di giustizia, perchè quand'egli era stato eletto podestà l'imposta fondiaria si esigeva già da otto anni. Ma il clero, sebbene vi fosse obbligato, era riuscito a non pagarla per l' intervento autorevole del Legato Pontificio (il quale risiedeva quasi sempre a Milano) che aveva proibita ogni gravezza sulle persone e sulle case dei religiosi.

L' atto energico del Podestà che non teneva conto di tale proibizione, se piacque in origine al popolo, indusse il clero a minare la posizione del Podestà stesso. Il favore popolare si mutò presto in malcontento e in odio, e si preparò così e si rese possibile quell'iniquo procedimento che finì con l'assassinio del Gozzadini, il cadavere del quale venne poi gettato nel fossato della città....

Due secoli e mezzo dopo un benemerito della navigazione interna aveva, peraltro, nella stessa Milano più liete accoglienze e manifestazioni di sconfinata gratitudine. Francesco I di Francia, per avere donato 5000 ducati annui allo scopo di aiutare i tentativi di allacciamento del Lago di Como a Milano, veniva raffigurato in una stampa dell' epoca a fianco del Santo Patrono Ambrogio fatto segno agli omaggi del popolo milanese.

A ogni modo, è forse prudente che io mi affretti a illustrare — sia pure sommariamente — i vantaggi che a Milano, alla industria lombarda, a tutta la vita nazionale sarà per apportare la grande navigazione interna.

Ho già prospettato alcuni calcoli, dai quali appare il grande risparmio nei costi di trasporto

LA NAVIGAZIONE INTERNA TRA VENEZIA E LA TERRAFERMA NEL SECOLO XVIII.
IL BURCHIELLO ALLE PORTE DEL DOLO (ACQUAFORTE DEL CANALETTO).

I BACINI DI UN GRANDE PORTO FLUVIALE.

che si avrà anche soltanto per alcune delle merci di largo consumo e impiego nelle industrie lombarde: carbone, grano, cotone greggio ecc. ecc. Ma sono molte di più le merci che dal mare devono affluire alle industrie e ai consumi lombardi: ricordiamo i metalli, i bozzoli, le telerie, i tessuti di lana, i legnami, il vino dell'Italia meridionale (circa 50.000 tonn. all'anno), le materie prime per le industrie chimiche ecc. E non dimentichiamo — come ho già accennato — la enorme quantità di materiale da costruzione e di legname, che dai Laghi scenderà verso la capitale lombarda e lungo le vie dell'acqua a gran parte d'Italia e che — come si disse —, moltiplicherà i vantaggi della navigazione interna con l'aumentare il carico di ritorno.

Sono milioni e milioni annui di risparmio sul costo degli elementi primi della nostra industria, con tutte le ripercussioni di questo risultato sul miglioramento dei salarî, l'intensificazione della produzione, la concorrenza estera, il perfezionamento, la specializzazione della grande industria.

Ma non sarà questo il maggiore vantaggio, che all'economia lombarda e a quella nazionale verrà dalla grande navigazione interna.

Intorno al futuro Porto di Milano noi vediamo già sorgere delle industrie nuove; e questo è un indice sperimentale sicuro di una amplificazione infinita della vita industriale lombarda.

Un altro indice, non meno sicuro, ci è dato dall'esperienza storica.

Infatti narra e illustra il Bruschetti che la navigazione aperta tra Milano e il Lago Maggiore per mezzo del Naviglio Grande non si è limitata a facilitare i trasporti del piccolo commercio che si faceva prima per via di terra da quella parte del Milanese alla Capitale.

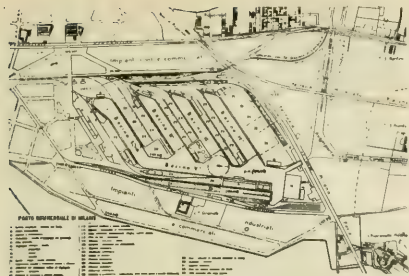
« Essa — egli dice — diede vita ad una in« finità di nuovi rami di commercio, contribuì « sensibilmente alla felice rivoluzione avvenuta « appunto a quell'epoca nella sua agricoltura, « ed ebbe una influenza diretta sull'origine e « sui progressi di tutte le altre arti ora dive« nute nel suo seno famigliari. Per essa difatti « acquistarono un valore i boschi, di cui la na« tura aveva rivestito estesissime vallate che « sboccano al Lago Maggiore. I loro prodotti « trasportati a Milano facilmente e in gran copia « hanno potuto supplire ad una quantità di « boschi che ingombravano la pianura nei din« torni di questa Città e degli altri abitati vi« cini alla linea del Canale. Il terreno del piano, « reso invece alla libera disposizione del colti« vatore, ha dato in cambio alla parte montuosa « i grani e gli altri generi di cui poteva abbi« sognare per accrescerne la sua popolazione. « Nella stessa maniera furono anche sommini« strate alle altre arti le materie prime che si « incontrano lungo il promontorio del Ticino « o nei monti che circondano il Lago Maggiore, « e così in Milano hanno avuta un'esistenza i « principali monumenti d'ogni genere che ora « vi si ammirano. In una parola, il Naviglio « Grande fin dall'epoca in cui fu usato la prima « volta per la comunicazione dal Ticino a Mi« lano è divenuto la prima ricchezza del Mila« nese ». (Bruschetti, *Storia dei progetti e delle opere per la navigazione interna del Milanese.* Milano, 1830, p. 4).

Se questa fortunata trasformazione dell'economia lombarda ha potuto determinare un'opera di così limitate proporzioni in epoca di limitate energie, non è da visionario pensare a sviluppi veramente meravigliosi quali effetti della grande navigazione interna dall'Adriatico a Milano, da Milano ai Laghi e al Piemonte, dal Po alle industri città della sua valle.

Io penso perfino che le pietre delle valli bergamasche verranno a rinnovare l'edilizia di Milano e delle altre città lombarde, e accanto alle industrie rifioriranno le arti.

Perciò non è senza un fremito di entusiasmo che si intravvede tutto il rigoglio di una vita nuova dalle rive dei Laghi fino a quelle dell'Adriatico, in tutte le città e le borgate che preparano i loro porti lungo il canale e lungo il Po, attendendo vigore e ricchezza da quelle stesse acque che fino a ieri incutevano diffidenze e terrori.

Vorrei arrestarmi su questo terreno, che invita lo spirito a corse ideali. Ma non posso tacere delle opere e degli ulteriori sviluppi indu-

... GRANDI SCALI, PODEROSI STRUMENTI MECCANICI DI CARICO E SCARICO ...

IL FUTURO PORTO COMMERCIALE DI MILANO.

striali, cui la navigazione nella Valle Padana spingerà in breve ora le energie del nostro Paese. Non posso, in particolare, tacere del valico dello Spluga — sogno e proposito dei migliori figli di Lombardia — che si imporrà come un coronamento indispensabile alla grande navigazione al Lago di Como e a quello di Mezzola.

Non posso tacere degli sviluppi che la grande navigazione interna provocherà in tutti gli altri mezzi di comunicazione.

Il ministro Dari — in uno dei colloquî di cui mi fu cortese in argomento — mi diceva: « Una « via opportunamente aperta dà vita e sviluppo « a tutte le altre vie di comunicazione ».

E' bene illustrare questo concetto, anche perchè esso costituisce la più poderosa confutazione di vecchi pregiudizî. Ne ricordo uno: quello che per disgrazia nostra ha dominato a lungo nell'ambiente ferroviario e per cui si considerava la navigazione interna come una fastidiosa concorrente fino a muoverle una ridicola guerra di tariffe!

A parte che buon senso ed esperienza secolare dimostrano che mai le opere vitali hanno danneggiato una vita vera — basterà, da un punto di vista essenzialmente pratico, rilevare come nei paesi dove la navigazione interna ha raggiunto i maggiori sviluppi, sia andato sviluppandosi di pari passo il traffico ferroviario.

Un piccolo rilievo di fatto riflettente il futuro Porto di Milano assurge alla evidenza di una dimostrazione froebeliana. Tre nuovi grandi stabilimenti hanno già acquistato terreni per sorgere nelle vicinanze del Porto industriale, e ciò perchè ivi riceveranno le materie prime da lavorare. Ebbene: essi non sottrarranno ai trasporti ferroviarî un chilogrammo di carico d'arrivo, ma viceversa affideranno poi alle ferrovie i loro prodotti che altrimenti non avrebbero affidati.

Così dicasi delle stesse aziende — di navigazione o portuali — che sembrerebbero in diretta ed inevitabile concorrenza con i Porti e con la navigazione interna.

Il Porto di Genova — ad esempio — che, nonostante tutti i suoi ulteriori sviluppi, sarebbe destinato a una congestione cronica per l'aumentare delle industrie e dei commerci del suo *hinterland,* scaricato delle merci ingombranti e povere e del traffico locale, potrà mettere a profitto tutta la sua efficienza per merci ricche e per il traffico internazionale evidentemente con un utile incommensurabilmente maggiore.

Così la piccola navigazione interna — limitata naturalmente ai trasporti che più ad essa si prestino e divenuta ausiliare della grande navigazione interna — avrà nuovi sviluppi. E' perciò che, mentre si costruirà il grande Porto futuro di Milano, si darà opera ad ampliare e industrializzare la vecchia Darsena di Porta Ticinese.

Qui avrei finito se sapessi far tacere — di fronte a quanto si è fatto e si fa in tema di navigazione interna — la mia fede piena e sicura nella vitalità negli Enti locali e sopratutto del Comune italiano.

Se la linea navigabile da Milano a Venezia è alla vigilia di essere costruita, se non è più un sogno ma un programma positivo di domani il Porto di Milano, se la comunicazione per via d'acqua da questo Porto al Lago di Como e al Lago Maggiore è già entrata in un periodo di preparazione feconda, se già sono opere concretate e previste in bilanci i Porti di Pavia, di Piacenza, di Cremona, di Guastalla e molti altri, l'allacciamento di Mantova e di Ferrara al Po per natanti di 600 tonn., — si è perchè gli Enti locali — i Comuni in testa — pur nel momento eccezionale e difficile che attraversiamo, hanno trovato in sè la volontà e la forza di fare e di

FRANCESCO I A FIANCO DEL SANTO PATRONO AMBROGIO. (DA UNA STAMPA DEL SEC. XVI.

indurre lo Stato a fare, sono usciti dalla cornice formale della circoscrizione amministrativa per essere organismi vitali, parti sostanziali dello Stato moderno, non più pupilli ma contraenti e qualche volta condottieri.

E' forse uno dei principali meriti della Legge del 1910 sulla navigazione interna — per tanti riguardi difettosa e insufficiente — quello di avere chiamato a contributo in questa materia le energie e le iniziative degli Enti locali. Ma

SCHIZZO DI LEONARDO NEI « FOGLI DI ANATOMIA » DI WINDSOR, COI TRE CIRCUITI: PRIMO E PIÙ INTERNO QUELLO DELLA MILANO ROMANA; SECONDO IL MEDIEVALE DELLA FOSSA INTERNA, O NAVIGLIO; E TERZO IL PIÙ AMPIO CIRCUITO DEI REDEFOSSI.

— pur astenendomi, non per falsa modestia sì bene per un doveroso riserbo, dal parlare dell'opera specifica del Comune di Milano — devo anche dire che è merito degli Enti locali se con provvedimenti particolari si è potuto praticamente ovviare a tutte le fallanze e le imperfezioni della Legge.

Questa constatazione insieme a cento altre constatazioni della vitalità degli Enti locali, prorompente a fronteggiare i bisogni eccezionali di questo periodo storico, imporrà a guerra finita una revisione della condizione giuridica e delle funzioni del Comune italiano, nello stesso modo appunto che la evoluzione dei traffici ha imposto una revisione dei mezzi di trasporto a vantaggio della navigazione interna.

Per la navigazione interna il moltiplicarsi dei traffici ha mostrato la logica e la necessità di una differenziazione, per cui la navigazione interna, in ordine a determinati trasporti, doveva riassumere un posto non inferiore a quello che le reti ferroviarie avevano assunto per tutti i trasporti e dovranno invece conservare e sviluppare per una sola, sebbene grande, parte di essi.

Per il Comune il moltiplicarsi delle funzioni pubbliche e la loro progressiva importanza e complessità, specie in questo periodo di eccezionali difficoltà amministrative, devono imporre una razionale differenziazione di funzioni, per cui riguardo a molte di esse il Comune riprenderà un posto non inferiore a quello che lo Stato aveva ormai assunto per tutte le funzioni pubbliche e dovrà invece conservare e sviluppare — pur con diritti sovrani sugli Enti locali nel campo politico — solo per quelle già moltissime, che razionalmente e storicamente gli spettano.

Questa, come fu nostra gloria nel passato, sarà la civiltà nostra nel prossimo avvenire.

* * *

E qui finisco.

Finisco, come ho cominciato, con un ricordo di lotte sanguinose lungo le rive del nostro gran fiume.

Ma nell'episodio, che intendo rievocare, è un baleno di umanità e di poesia che conforta alla fede nella perennità delle cose buone.

Francesco Petrarca, andato sulla fine del maggio del 1368 da Padova a Pavia per assistere al trattato di pace tra i Visconti e la Chiesa, si venne a trovare assai imbarazzato nel ritorno per la guerra che si era con furore riaccesa per tutto il paese ch' egli doveva attraversare.

Egli pensò, sebbene le strade acquee del Po fossero teatro della guerra, che andando in barca per quelle sarebbe almeno stato sicuro dagli assalti dei malandrini, mentre — sapendosi da tutti come egli fosse per natura alieno dalle lotte e amatore di pace — non avrebbe dovuto temere nei riguardi dei belligeranti.

Non gli riuscì facile, peraltro, trovare un navicellaio che lo volesse accompagnare, ma uno alla fine gli si offerse, meno pauroso degli altri,

che dalla sua sicurezza prese ardire e si incaricò di tragittarlo.

Qui tolgo da una delle sue belle lettere latine (*Lettere senili di Francesco Petrarca*, Lett. 2ª del Libro XI, indirizzata a Francesco Bruni, segretario pontificio e suo amico, contrassegnata dal motto « Forsan amice ») la curiosa descrizione di quell' episodio di piccola navigazione interna, valendomi della buona traduzione di Giuseppe Fracassetti:

« Quando mi videro salire sul legno — scrive « adunque il Petrarca — fu una meraviglia uni« versale, nè mancò chi m' accusasse d' impru« denza o d'audacia.

« Ma, Dio volente, riuscì la cosa a buon fine. « A ogni tratto ci scontravamo con flottiglie « armate che scorrevano il fiume, con armate « schiere che guarnivano le sponde: tremavano, « impallidivano i servi: io solo, nè so se meriti « taccia per questo di pazzia o lode di corag« gio, sempre mi feci innanzi intrepido e inerme, « e non solamente salvo ma sempre con ono« ranza fui lasciato passare, mentre tutti dice« vano che, da me in fuori, nessuno certamente « sarebbe andato sicuro. Io rispondeva essere « questo merito della mia picciolezza, poichè « gli animaluzzi riescono a traforarsi per dove « i grandi animali passar non potrebbero: ma « replicavan quelli non esser grande nè piccolo « che all' una parte o all'altra non sia in odio « o in sospetto. Insomma dove nessuno avrebbe « osato inoltrarsi senza certezza di essere o preso « o ucciso o almeno spogliato, io vidi colmar« misi la barca di bottiglie, di cacciagione, di « pomi, d' ogni specie di regali, di guisa che « non alcuna angheria ma solo la cortese libe« ralità di quelle soldatesche mi fece andar « lento. E tutto questo non per mio merito al« cuno, ma solo per bontà di Dio, che mi dette « un'indole tutta pace, e perchè tutti la cono« scessero me la stampò visibilmente sul viso ».

Sia la rievocazione storica un simbolo e insieme un augurio.

L'opera grande, che con fede e con passione prepariamo tra il fragore delle armi, duri nei secoli per la fortuna e la gloria del mondo civile al di là di tutte le guerre, come è sopravvissuta immortale a tutte le ire del suo tempo e de' tempi di poi la poesia altamente umana — e italiana insieme — di Francesco Petrarca.

EMILIO CALDARA.

CHARLES BAUDELAIRE CRITICO D' ARTE.

Il mondo dell' arte e quello delle lettere sono l'uno dall'altro separati e distinti? Una bella e antica tradizione lega sovente con vincoli di spiritualità serena uomini d'arte e uomini di pensiero. Una idealità unica, visione di eterna bellezza, s' impone alle coscienze del poeta e dell'artista e le accomuna. Per questo vediamo affratellati e trasmessi insieme ai posteri i nomi di Dante e Giotto, Petrarca e Simone Memmi, Poliziano e Botticelli, Michelangelo e Vittoria Colonna, e molti e molti altri.

Nell' epoca moderna questi vincoli spirituali sono venuti assumendo carattere più vivo e diffuso per il sorgere della critica d' arte, talora ufficiale autorità riconosciuta dall'artista, talora invece suscitatrice vibrante di spiriti nuovi.

E' un fatto vecchio e noto: tra la gente di gusto e quella di denaro passa sovente questa differenza, che l'uomo di gusto non ha denaro e l' uomo denaroso non ha gusto. Occorre un intermediario che serva di lume alle ottuse, per quanto bene intenzionate, aspirazioni dell' amatore borghese. Questa è la concezione più usuale delle finalità della critica d'arte.

Ma v' ha ben altro. La vera critica è ricreazione spirituale dell' opera d' arte nella mente del critico, che in certo modo deve essere artista egli stesso. Per questo egli vive e soffre e gode, nella vita, nelle sofferenze, nelle gioie dell'arte. E' il vigile spirito suscitatore che sorveglia e reprime, che frusta ed esalta. Gli artisti lo sentono vicino, come uno dei loro, un compagno affettuoso e severo, che spesso può aver ragione, anche se le sue parole non riescono del tutto gradite, ma che non deve mai essere seguito ciecamente in tutto.

Il critico non è un giudice — autorità costituita utile a far vendere quadri, ottener premî, e temibile se adirato o indifferente. E tale non voleva essere quello spirito tormentato e complesso che fu Charles Baudelaire, poeta sempre e creatore, che concepiva la critica come un godimento raffinato e superbo, nel quale la sua personalità poteva esplicarsi per infinite finissime variazioni di toni e di armonie.

Per intendere bene le idee del Baudelaire sulle arti figurative occorre spigolare tra i suoi scritti di arte e di poesia, poichè una frase lanciata talora incidentalmente illumina più che uno scritto organico, in un autore che non vuole e non può avere nulla di sistematico nelle proprie ideologie.

Lo studio sull'arte di Eugène Delacroix, per il *Salon* del 1845, porta il Baudelaire a trattare della essenza del disegno nei quadri, e lo stesso artista conduce l'anno seguente il poeta ad affrontare l' arduo problema delle relazioni fra tecnica e arte.

Vi sono due generi di disegno — sosteneva il Baudelaire nel 1845 su le orme di Théophile Gautier — il disegno dei coloristi e quello dei disegnatori. Quando noi diciamo che un quadro è ben disegnato, non vogliamo far intendere che sia disegnato come un Raffaello, ma che sia un genere di disegno che ha analogia con quello dei grandi coloristi, come Rubens, tale da rendere perfettamente il moto, la fisionomia, il carattere inafferrabile e tremante della natura [1].

E' questo un problema non del tutto risolto ancor oggi: il colore esclude la linea, che è pura convenzionalità irreale quando venga considerata a sè, distinta dalle masse cromatiche dalle quali risulta. Grave è quindi l' errore di chi confonde nel quadro la pura armonia dei colori, delle masse e delle luci, con le esigenze convenzionali e statiche del disegno lineare.

Anche nitidamente determinava il Baudelaire nel 1846 la soluzione di un altro complesso argomento. Il Delacroix, secondo il nostro poeta, partiva dal principio che un quadro dovesse anzi tutto riprodurre l' intimo pensiero dell' artista, dominante il suo modello come il creatore signoreggia la cosa creata. Da questo derivava un altro principio, e cioè che bisogna aver somma cura dei mezzi materiali di esecuzione.

La pittura è arte di pensiero profondo: occorre quindi che la mano sia sicura di sè, non trovi ostacoli e possa seguire i divini ordini del cervello, prima che l'ideale si dilegui. Lenta, seria, coscienziosa deve essere la concezione dell' artista; pronta la esecuzione [2]. Anche qui la ideologia estetica trascende i limiti dell'opera e dell' artista: ha valore universale. Tornano

[1] Cfr. Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris, 1880, pp. 8-9.

[2] Cfr. op. cit., p. 104.

alla mente le belle parole di Giovanni Segantini in una nota lettera a Vittore Grubicy de Dragon. « A me piace fare all'amore colle mie concezioni, carezzarle nel mio cervello, amarle nel mio cuore; malgrado bruci dalla voglia di vederle riprodotte, mi mortifico e mi contento di preparar loro un buon alloggio; intanto continuo a vederle con gli occhi della mente, là, in quel dato ambiente, in quelle positure, con quel dato sentimento. Insomma, io voglio che nel quadro non si veda la fatica puerile dell'uomo, *voglio che il quadro sia il pensiero fuso nel colore*. I fiori sono fatti così, e questa è l'arte divina ».

La stessa concezione è nell'arte di Leonardo, tanto ardente indagatore di nuovi procedimenti tecnici, e tanto cosciente, nel tempo stesso, della superiorità assoluta dello spirito sulla così detta realtà esterna, da rifiutare qualsiasi modello per le teste di Giuda e di Cristo, secondo il famoso aneddoto narrato dal Vasari. Leonardo, parlando col duca, « gli ragionò assai dell'arte, e lo fece capace che gl' ingegni elevati, talor che manco lavorano, più adoperano, cercando con la mente l'invenzioni, e formandosi quelle perfette idee, che poi esprimono e ritraggono le mani, da quelle già concepute nell' intelletto. E gli soggiunse che ancor gli mancava due teste da fare; quella di Cristo, della quale non voleva cercare in terra e non poteva tanto pensare, che nella imaginazione gli paresse poter concepire quella bellezza e celeste grazia, che dovette esser quella della divinità incarnata. Gli mancava poi quella di Giuda, che anco gli metteva pensiero, non

F. HALS: RITRATTO DI GUGLIELMO VAN HEYTHUYSEN — MONACO, COLLEZIONE HANFSTAENGL.

credendo potersi immaginare una forma da esprimere il volto di colui, che, dopo tanti benefizi ricevuti, avessi avuto l' animo sì fiero, che si fussi risoluto di tradire il suo signore e creator del mondo.... ».

Anche Baudelaire, antico, come si vede, e modernissimo a un tempo, crede che l' imaginazione sia la facoltà divina che crea l'arte. Egli giunge ben oltre la visione di Leonardo: guai a chi pensa che l'arte sia pura imitazione della natura ! [1]. Questa dottrina, secondo il nostro critico, è nemica dell'arte. Quanto noi chiamiamo *natura* è noto all' uomo solo per mezzo della sua attività spirituale, quindi l' arte è sempre creazione vibrante e attiva dello spirito, che si rivela a sè stesso, prendendo forma e vita in aspetti e parvenze naturali, ai quali l' attività subbiettiva del creatore dà impronta sintetica e nuova. La sola facoltà creatrice è la imaginazione [1]: se noi la studiamo abbiamo idea della nascita dell'opera d' arte. Un buon quadro, fedele al sogno che lo ha generato, deve essere prodotto come un mondo. Come la creazione attuale della natura è il risultato di parecchie creazioni successive, così un quadro armonicamente condotto può considerarsi come una serie di quadri sovrapposti, poichè ogni nuovo parto aumenta la realtà del sogno, e lo eleva d' un grado verso la perfezione [2].

P. P. RUBENS: L'INCORONAZIONE DI MARIA — MONACO, COLLEZ. HANFSTAENGL.

La sola realtà vera è per il Baudelaire l'arte: tutto il resto è ombra, parvenza, oscuro elemento di natura e materia, che può divenire realtà artistica, solo se illuminato dalla attività dello spirito umano.

Tale è anche il principio informatore dei *Paradis artificiels*: la vita sembrava un inferno nella decaduta umanità terrena, ma l'eletto si crea un paradiso artificiale, imponendo alla fallace realtà della vita quotidiana e della natura ingannatrice, la più vera e profonda realtà de' suoi sogni....

La vita esteriore è la grande soffocatrice delle anime ribelli: si guardi la poesia che il Baudelaire scriveva sul *Tasse en prison* del Delacroix:

> Ce génie enfermé dans un tandis malsain,
> Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l'essaim
> Tourbillonne, amenté derrière son oreille,
>
> Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille,
> Voilà bien ton emblème, Ame aux songes obscurs,
> Que le Réel étouffe entre ses quatre murs [3].

* * *

Théophile Gautier, nel suo elegante medaglione baudelairiano premesso alla edizione definitiva di *Fleurs du mal,* ricorda come un famoso quadro del Fantin ponesse il ritratto del *poëte maudit* tra i pittori e gli scrittori realisti che facevano corona al Delacroix. Era un errore non lieve, nel quale cadevano facilmente gli artisti, che vedevano il poeta amico e compagno di tutti, senza distinzione di scuole e di tendenze.

[1] Cfr. op. cit., *Salon de 1859*, p. 2[illegible].

[1] Op. cit., pp. 263-269.
[2] Ibidem, p. 273.
[3] Cfr. CH. BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, ed. Calmann Lévy, p. 236.

Il Baudelaire, per esempio, era stato frequentatore assiduo dello studio del Courbet e dei suoi seguaci, sebbene fosse ben lungi dai loro ideali d'arte. Ma la vita spensierata e ironica del nostro critico poeta trascorreva nell'ambiente degli uomini d'arte, anche se le sue preferenze, spesso più impulsive che rigidamente coerenti, rimanevano soltanto per i più tormentati. Oltre al Delacroix, erano profondamente ammirati dal Baudelaire il Daumier, il Corot, l'Ingres, Constantin Guys. Tre soli artisti sapevano disegnare pittoricamente, secondo l'idea baudelairiana: Delacroix, Daumier ed Ingres. Daumier era lo spirito caustico e profondo a un tempo, al quale ben s'addiceva quella osservazione che forma il punto di partenza del famoso studio su l'essenza del riso: *le sage ne rit qu'en tremblant*. Si sarebbe potuto ripetere per Daumier il vecchio aforisma che definisce l'*humour* in tutte le sue forme: egli rideva con il cuore sanguinante e sapeva trovare quelle espressioni profondamente e ferocemente umane, che avevano reso care al Baudelaire alcune creazioni del Greco e del Goya. Al Daumier è

L. E. MEISSONIER: UN CAVALIERE DEL TEMPO DI LUIGI XIII.

dedicata una tra le più vive poesie di *Fleurs du mal.*

> Celui dont nous t'offrons l'image
> Et dont l'art, subtil entre tous,
> Nous enseigne à rire de nous,
> Celui-là, lecteur, est un sage.

J. A. INGRES: EDIPO CHE SPIEGA L'ENIGMA — MUSEO DEL LOUVRE.

> C'est un satirique, un moqueur;
> Mais l'énergie avec laquelle
> Il peint le Mal et sa séquelle
> Prouve la beauté de son cœur.
>
> Son rire n'est pas la grimace
> De Melmoth ou de Méphisto
> Sous la torche de l'Alecto
> Qui les brûle, mais qui nous glace.
>
> Leur rire, hélas, de la gaîté
> N'est que la [illegible] charge
> Le sien rayonne, [illegible] et large,
> Comme un signe de [illegible]

Cfr. *Fleurs du mal*, ed. cit., pp. 179-1[illegible]

L'eleganza raffinata di Constantin Guys, talora un po' decadente nelle sue concezioni moderne, attraeva il gusto del poeta, tanto legato a ogni forma di estetismo ultramoderno, da preferire la parigina imbellettata e coperta di trine, merletti e velluti alla fredda armonia d'una Venere prassitelica, alla esuberante e rude beltà d'una matrona della Rinascita italiana. Le predilezioni del Baudelaire erano per i quadri di figura, per i ritratti, nei quali egli vedeva una affermazione nuova della modernità artistica, ma anche i paesaggi sapevano entusiasmarlo, quando fossero però più ricostruzioni subbiettive, che semplici stralci pittorici di uno squarcio di vero. Di qui derivava la sua ammirazione

per il Corot, che il poeta difendeva dalle accuse superficiali di chi lo avrebbe voluto più preciso, più nitido, più disegnatore. Un'opera di genio, osservava il Baudelaire [1], un'opera d'anima, in cui tutto è ben visto, ben osservato, bene imaginato, è sempre ben eseguita, quando l'esecuzione è sufficiente a esprimere quanto era nella visione dell'artista: nulla di più, nulla di meno.

Come sempre, questa osservazione fatta per il Corot, aveva per il Baudelaire un carattere generale, e vale a farci intendere le sue simpatie per alcuni atteggiamenti del sorgente impressionismo. I pittori francesi delle nuove tendenze subivano l'influsso dell'arte nipponica, pura armonia cromatica basata su una visione prospettica ben diversa dalla convenzione prospettica occidentale, ben lontana da quella « dolce prospettiva » tanto cara a Paulo Uccello; e l'influenza dell'Oriente, intravisto nel viaggio del 1841, fu viva anche nel Baudelaire. Su questo punto la coscienza dell'arte francese nel suo divenire evolutivo è affine a quella del poeta, che non poteva sottrarsi ai fascini delle figurazioni d'Oriente, quali scaturivano dagli apologeti dell'oppio e dell'haschisch.

[1] Cfr. *Curiosités esthétiques*, ed. cit., p. 54.

C. COROT : LA DANZA DELLE NINFE — MUSEO DEL LOUVRE.

Nè manca nella vita del *poëte maudit* una figura femminea, piccola dea del mondo artistico, che attrae a sè l'animo del poeta e gli rimane, a suo modo, fedele, sino al capezzale del letto di morte. E' Maria Sabatier, spirito vivo di etera moderna, una Tullia d'Aragona del secolo XIX, cara a Dumas *père*, a De Musset, a Théophile Gautier, al Flaubert, ai Goncourt, che era stata modello dello scultore Clésinger e del pittore Richard [1].

Ne' suoi amori quindi, come ne' suoi pensieri, il Baudelaire non si allontanava dalle visioni pure dell'arte, e il suo vigile spirito trovava per le tempre più varie d'artisti, sia la parola d'ammirazione, che la frustata breve, sintetica, sferzante. Osservava giustamente che spesso i pittori si rovinano per dare esagerato ascolto ai letterati. Victor Hugo, per il quale l'ammirazione del Baudelaire non fu mai completa, aveva perduto il Boulanger, con la sua influenza, dopo aver perduto molti altri. E' il poeta che ha fatto cadere il pittore nella fossa [2].

Nè il Baudelaire risparmiava talune fame uf-

[1] Cfr. G. Muoni, *C. Baudelaire*, Genova, ed. Formiggini, 1914, pp. 30-31 e *passim*.
[2] Cfr. *Curiosités esthétiques*, ed. cit., p. 24.

ficialmente riconosciute, come per esempio quella del Meissonier, al quale non è risparmiata la caustica ironia del nostro critico.

Per altri egli condivideva invece francamente i gusti del gran pubblico, senza sdegnare di unirsi al coro degli ammiratori comuni: così fu per Ingres, *l'adorateur rusé de Raphaël*, per David, paragonato audacemente al Ribera, per il Bartolini, in favore del quale il poeta metteva da parte tutte le prevenzioni contro gli artisti stranieri a lui contemporanei.

L'ultimo amico del Baudelaire fu un acquafortista, Félicien Rops: con lui era il poeta a Namur quando, nel 1866, venne colto dal primo attacco di quel male inesorabile che doveva condurlo alla tomba nell'anno seguente.

Nè l'arte abbandonò lo sventurato poeta al suo letto di morte: per affettuosa cura degli amici, egli poteva posare lo sguardo morente sovra una copia della *Maya* del Goya, fatta dal Manet [1].

Con questa imagine di umanità e di arte si spegneva Charles Baudelaire: non era stato nè un critico nè un esteta, ma semplicemente un'anima d'artista, intemperante e impulsiva, che aveva saputo intensamente vivere, godere e soffrire, inseguendo di ora in ora nuove infinite visioni di umanità tormentata e di arte.

VALENTINO PICCOLI.

[1] Cfr. G. MUONI, op. cit., p. 64.

C. COROT: IL MULINO — MUSEO DEL LOUVRE.

EGIDIO RIVA: L'ALBERO ANTICO.

CRONACHE.

LA BIENNALE BRAIDENSE.

In questo autunno di guerra, la biennale braidense ha dovuto, per ragioni di forza maggiore, rinunciare alla consueta ospitalità del palazzo della Permanente. Ha trovato in compenso degno posto nelle sale della Pinacoteca di Brera, dove, se la luce troppo viva, riverberata nelle grandi sale dal giallo della tappezzeria, smorza e talora altera alcuni toni dei quadri — tuttavia la grandiosità severa del luogo compensa ad oltranza il non grave inconveniente. E' una vera esposizione di guerra: tentativi tormentati di rappresentare lo stato d'animo attuale (l'arte, ahimè, segue a distanza le crisi spirituali della storia) — riaffermazioni di nomi ormai noti e cari — e i consueti tentativi che sono talora, e neppure sempre, semplici promesse per l'avvenire. Uno dei quadri che destano maggiori discussioni è quello di Luigi Brignoli « *1914* una vasta Allegoria sul Belgio devastato: concezione audace, se non originalissima, che nell'insieme lascia lo spettatore non del tutto convinto — mentre nei dettagli mostra una tecnica solida e sicura sopra tutto in alcuni cadaveri ignudi all'angolo inferiore del quadro, a destra di chi guarda. Dalla grande concezione mi piace passare al sinfonismo minuto e raffinato: e noto subito due « liriche cromatiche » di Vittore Grubicy de Dragon, e un luminoso trittico — *Migrazioni* — di Gaetano Previati. I ritratti elegantissimi, di quella scuola lombarda che trovò la sua più viva affermazione nell'arte del Tallone, sono qui ben rappresentati, per opera di Riccardo Galli, dell'Alciati, del Bettinelli, di Emilio Pasini, del Magistretti, di Giuseppe Amisani, di Carlo Cazzaniga, dello Zambeletti. Mancano, e non è forse del tutto un male, gli « avveniristi »: i giovani sono ora per lo più « in tutt'altre faccende affaccendati ». Però si notano le potenti audacie cromatiche del Biasi, una figura piena di *humour* del Bonzagni, nonchè alcuni tentativi di audacia di Anselmo Bucci, di Aldo Carpi, del Salietti e di Gilda Pansiotti. I paesisti lombardi sono presenti in tutto il loro vigore, dalle vive luci di Leonardo Bazzaro, alla mirabile ambientazione delle *Foglie d'oro* di Emilio Borsa, alle due tele di Egidio Riva, inspirate a un profondo senso del vero, a un forte acquarello di Renzo Weiss, a una piccola

EGIDIO RIVA: ULTIMI RAGGI.

[illegible] RADLINSKI: LA SERA DEL DÌ DEI MORTI.

RICCARDO GALLI: RITRATTO DEI BIMBI BORLETTI.

MARIO BETTINELLI: RITRATTO DI SIGNORA.

tela, sentita, viva, sincera — *Nel silenzio verde* — di Adele Martignoni. Un bel nudo femmineo, vibrante e passionale, ci dà Antonio Piatti; due quadretti sentiti, bene ambientati, presenta Cesare Vianello; un forte quadro, pieno di pensiero ed energico e sicuro nella tecnica è quello del Galizzi — *Gli altri eroi.* La schiera delle pittrici non è numerosa; vi si distinguono, oltre Reycend, Irolli, Achille Jemoli, Aldo Mazza — dal quale si può pretendere di più di quanto presenta — Borella, Menin — che ha delle buone incisioni veneziane — Carlo Balestrini, Raoul Viviani, Giuseppe Carozzi, Ermenegildo Agazzi, Napoleone Grady. Una originale *Alba,* luminosa sinfonia monocroma, espone Pietro Lucano; una buona visione prospettica di una

ANTONIO PIATTI: NUDO.

alle nominate, Gaetana Radlinsky, con un *intérieur* luminoso profondamente sentito, la De Agostini, Teresa Grassi, Beril Tumiati, Eugenia Hazon, con un aggraziato ritratto infantile, Adelina Zendrino, Maria Roncalli. Nè vanno dimenticati molti altri notevoli, sui quali la tirannia dello spazio non mi concede di soffermarmi, quali Lazzaro Pasini, Carlo Paolo Agazzi, Cavaleri, Calderini, Miti Zanetti, Mascarini, Morbelli, Andreoli, Malerba, Arpini, Emilio Longoni, Nicola Laurenti, Baldassarre Longoni, Armenise, Erler, Zanetti Zilla, Plinio Nomellini, vecchia chiesa milanese ci dà Arturo Ferrari.

La scultura non è vastamente rappresentata e, per le difficoltà del momento, si vedono anche alcuni gessi: il poco che c'è, è però ottimo. Achille Alberti presenta due marmi, *Nazareno* e *Fremiti*, di mirabile potenza plastica, vibranti di sentimento. La *Maternità* di Egidio Boninsegna — una statuetta aggraziata e passionale in marmo di Candoglia — è opera viva e vigorosa. Vibrante di mistico tormento è il *San Francesco* del Pellini. Vanno anche ricordati un plastico frammento del Labò, un buon

ACHILLE ALBERTI: FREMITI (MARMO).

ACHILLE ALBERTI: NAZARENO (MARMO).

nudo virile dell'Avogadri, le *Cariatidi del Dolore* di Nino Arpesani, che però forse con minore audacia e complessità di visione otterrebbe più sicuri risultati tecnici, e le sculture, notevoli, del Cataldi, di Elia Sala, Adolfo Wildt, Luigi Panzeri, Giulio Branca, Emilio Quadrelli, Cesare Ravasco, Aurelio Bossi.

Data l'epica e grave ora, che la Patria attraversa, questa esposizione rappresenta una bella affermazione dell'arte nostra — che in tutti i tempi vive, si rinnova genialmente e vigorosamente, quasi serena sfida alla barbarie nemica, che si è fatta profanatrice dell'arte. E questo bene intesero le Autorità civili e militari che vollero dare la solennità di una cerimonia nazionale all'inaugurazione della biennale braidense.

UGO BONINSEGNA: MATERNITÀ (MARMO DI CANDOGLIA).

IL « CONCILIATORE ».

Cento anni fa, a metà corso del breve tempo che passa dalla istituzione della Santa Alleanza sulle rovine dell' Impero napoleonico a quei moti e processi del 21 in cui si avverte già la indomita potenza germogliatrice dei semi portati dal vento di Francia, usciva in Milano una gazzetta bisettimanale che dal colore della carta era chiamata comunemente il foglio azzurro e aveva il titolo blando di *Conciliatore*. Giornale di letterati e di gente colta, ma destinato a eccitar nell'animo dei lettori la coscienza nazionale; giornale non politico, ma ideato e scritto da uomini i quali sapevano che è politica, e la più dignitosa e la più benefica e la più efficace, volgere a un fine di elevazione nazionale lo studio della letteratura, la quale dev'essere parte della vita d' un popolo come il cielo che s'incurva sopra e oltre tutti i confini, è il « nostro » cielo, con influssi e aspetti proprii alla nostra terra.

Il *Conciliatore* sorse di contro alla *Biblioteca italiana*, divenuta strumento del Governo austriaco; quella « Biblioteca italiana » che è, per antitesi, la prova della giustezza d'idee degli scrittori del « Conciliatore » sul valore nazionale della letteratura, poichè il Governo dominatore sentiva la necessità di operare sugli spiriti dei dominati con un atteggiamento particolare della coltura. Doveva essere *Il Bersagliere* il foglio di opposizione, ma per varie ragioni si lasciò cadere con quel primo proposito il primo titolo; e il titolo che venne alla luce, discreto non senza accorgimento di fronte alla vigilante e diffidente polizia, non volle però indicare che si pensasse a conciliare ciò ch'era inconciliabile, ma anzi contro l'inconciliabile raccogliere, frenare, contenere, armoniare, muovere tutti gli elementi discordi che sentissero l'unità fondamentale della concordia nei fini nazionali. « Rerum concordia discors » era il motto del foglio.

Questo foglio passò poi alla storia come segnacolo dei romantici nella fiera contesa fra romanticismo e classicismo; ma il ricordo, naturalmente più vivace, di polemiche letterarie non deve ristringere il valore del *Conciliatore*. Gli uomini che lo fondarono non miravano a quello scopo: tanto è vero che offersero la presidenza a Vincenzo Monti e invocarono la collaborazione dell' esule Foscolo. Il desiderio di radunare gl' italiani colti ad accrescere e sostenere il valore della italianità dominava su tutti gli altri. Nelle conversazioni frequentissime che si tenevano in casa del conte Luigi Porro Lambertenghi il supremo pensiero era l' Italia. Ma

Num. 1 — Giovedì 3 settembre 1818.

IL CONCILIATORE

FOGLIO

SCIENTIFICO-LETTERARIO.

. . . Rerum concordia discors.

FACSIMILE DELLA PRIMA PAGINA DEL « CONCILIATORE »

FEDERICO CONFALONIERI.
(Da un ritratto esistente nel Museo del Risorgimento a Milano).

poichè era fatale che il già acceso dissidio fra classici e romantici si complicasse di una divisione politica e che i classicisti (oh, non tutti...) apparissero fautori, se non dell'Austria a ogni costo, dell'inerte e malefico principio « quieta non movere », e i romantici per contro avessero nome, e avevano certamente coscienza, di propugnatori d'una profonda mutazione delle condizioni politiche dell'Italia, il *Conciliatore* fu anche il giornale dei romantici contro i classicisti.

Più di mezzo secolo prima, il *Caffè* dei Verri aveva iniziato un giornalismo, liberale politicamente, e solido dal punto di vista della coltura. Il *Conciliatore* di Pellico e di Berchet ne seguiva, con la mutazione di carattere dei tempi mutati, la tradizione, come si raccoglie e si agita su nuovo cammino, ma con la stessa orientazione, una fiaccola. Finito il *Conciliatore* dopo tredici mesi e centodiciotto numeri di vita, la fiaccola doveva essere raccolta dal *Crepuscolo* di Carlo Tenca, che cessò, come cessa il chiarore d'una lampada nell'aurora, nel momento in cui Milano era libera dallo straniero e l'Italia diveniva una realtà sicura. In questi tre giornali milanesi che sono come tre tappe nel corso quasi d'un secolo c'è un segno comune: l'amore d'una coltura solida aperta a tutti i venti dell'orizzonte. Erano comuni lo spirito di libertà, l'avversione alla pedanteria, alla rétorica vuota, alla letteratura come semplice esercizio, freddo e infecondo, di bello scrivere in prosa e in verso, la curiosità per la vita degli altri paesi, e non soltanto per la vita letteraria. La coltura italiana si amplia e si arrobustisce.

Il *Conciliatore,* come il *Caffè,* tien dietro ai problemi economici non meno che all'attività artistica. Vi regna il quadrato buon senso lombardo, che sa congiungere la pratica e l'ideale. C'è un'Italia nuova, che ancor oggi non ha dati tutti i suoi frutti: l'Italia degli italiani che non dividono in pianeti separati da abissi l'economia e le belle lettere. Rievocando, nel centenario, il foglio azzurro, questo giova tener presente.

Ma certo il ricordo del centenario penetra più profondamente nell'animo nostro ripensando che tra i collaboratori del *Conciliatore* — il Pellico, il Porro, il Berchet, il Confalonieri, il Di Breme, il Sismondi, il Romagnosi, Melchiorre Gioia, il medico Rasori, il Maroncelli, il Borsieri, il De Cristoforis, il marchese Ermes Visconti ed altri — parecchi affrontavano nel 1821 i processi e gli strazi della prigionia e che l'avere scritto in quel foglio aggravava la loro condizione di fronte alla polizia e ai tribunali degli oppressori. Scrivere, per quegli uomini, non era lottare per la libertà e per l'indipendenza? L'Austria aveva ragione di attribuir loro a colpa la collabora-

SILVIO PELLICO.

zione nel *Conciliatore*, poichè noi, dopo cento anni, la attribuiamo a lor gloria nel Risorgimento italiano.

Il loro fine d'italianità appariva subito, nella prima pagina del primo numero del *Conciliatore*, uscito il 3 di settembre 1818. Il Sismondi, parlando d'una nuova edizione dei « Lusiadi » del Camoens, scriveva: « Un vivo sentimento di commiserazione è mosso in noi da quello svegliarsi di un popolo che si vede obbliato e che si sforza di ricordare al mondo la gloria ch'egli aveva ottenuta. Ci par d'udire sovra un campo di battaglia le grida di quei miseri che sono dimenticati fra i morti e che al momento in cui i seppellitori si avvicinano per rendere loro gli ultimi doveri, si ridestano dal loro letargo e sclamano: — *Noi viviamo ancora* — ». Sentiamo che, discorrendo del Portogallo, si parla dell'Italia; e lo sentivano, e fremevano di profondo consenso, i migliori italiani di allora.

Il centenario non ridesta un'età passata e chiusa nei libri e nei monumenti, ma richiama i giorni men prossimi della nostra stessa vita vivente. E' una storia che continua. Il dramma è il medesimo, e volge appena ora all'epilogo. Milano che udì, susurrati nei guardinghi ritrovi, l'esilio di Luigi Porro e l'imprigionamento di Federico Confalonieri, non udì, ieri, con aperta commozione, caduti i nipoti Gilberto Porro, volontario combattente, sul Carso e Amilcare Confalonieri, volontario combattente, alla Bainsizza? Milano — e l'Italia.

E' l'impresa che prosegue, verso il compimento. Prendete delle parole del *Conciliatore* e stampatele come insegna del nostro cómpito d'oggi, come la verità che ci domina e ci incalza: « Non passa generazione in cui la patria non abbia bisogno di sacrifizi. Siate pronti a dare per lei le vostre sostanze, la vostra quiete, il vostro sangue ».

Dopo cento anni, ecco dei contemporanei, dei coetanei. Sono di questa nostra Italia nuova, come i soldati del Piave.

NUOVO MONUMENTO D'ARTE IN ROMA.

« Regina Pacis », gruppo in marmo dello scultore Guido Galli.

Il 4 agosto scorso, con semplice ed austera cerimonia, nella insigne Basilica Costantiniana di Santa Maria Maggiore veniva inaugurato un monumento in marmo policromo e bronzi alla Vergine, come alla *Regina della Pace*, voluto da Benedetto XV.

L'incarico di porre in atto l'idea del Pontefice fu affidato ad un valoroso e ancor giovine scultore romano: il professore Guido Galli. E meritamente; perchè il Galli, il cui squisito sentimento artistico discende da più generazioni tutte di scultori egregi, s'era preparato all'alto e invidiato cimento in una giovinezza fatta di severo raccoglimento e di meditate e felici produzioni, e della quale una rara modestia non è stato l'ultimo pregio.

Alla Vergine, fiore delicato della stirpe di David, l'artista ha per l'appunto voluto dare una schietta impronta di purissima beltà orientale. Tutta la composizione, anzi, è opportunamente intonata a cotesta mistica visione d'oriente: così l'acconciatura del manto sul capo della Vergine secondo il costume delle matrone ebree; così le belle vesti rasate con fine riporto di arabesco a mo' di rosa sul seno; così il ricco e solido trono a marmi policromi e incorniciato da una fascia di metallo brunito a riflessi iri-

LO SCULTORE GUIDO GALLI.

descenti; così lo sfondo di diaspro siculo inquadrato da un tenue fregio d'oro inciso nel marmo e chiuso su nell'alto da una ricca frangia egualmente d'oro. Umile e dignitosa la Vergine siede sul trono, avvolta nelle ampie vesti, che

REGINA PACIS.

han dato partito all'artista per lo studio di morbide e sapienti pieghe.

Assai bello il bambino, la cui piccola destra, reggente un ramoscello d'olivo, si tende desiosa verso il destino degli uomini.

Ai piedi del trono una candida colomba, gli occhi intenti al ramoscello d'olivo, tien già sollevate a mezzo le ali, perchè, non appena il Dio avrà comandato, essa possa subito prender con sè il mistico emblema e volare sui popoli a dare il grande annuncio! E tutta intorno la base è cosparsa di gigli e di rose ad indicare la nuova fioritura di operosa bontà e di bellezza che, una volta giunti alla pace, risplenderà sul mondo.

Nimbi d'oro stellati e crucigeri circondano i capi della Vergine e del Bambino. Il gruppo, in grandezza poco maggiore del naturale, è in un sol blocco di candidissimo marmo di Serravalle, donde l'artefice ha pur ricavate le parti ornamentali. Esso sorge sopra una elegante base, a marmi policromi e con zoccolo di bardiglio, di linea lievemente barocca per armonizzare con lo stile dominante nella Basilica.

L'iscrizione nella targa a mezzo della base, in lettere d'oro, è dovuta all'illustre latinista Monsignore Aurelio Galli, segretario delle lettere *ad Principes*; e dice testualmente:

BENEDICTUS - XV - PONT. - MAX.
AD - PACEM - OMNIUM - GENTIUM
AUGUSTAE - DEI - MATRIS - AUSPICIO
REVOCANDAM
IN - AEDE - MARIANA - PRINCIPE
ORBIS - CATHOLICI - PIETATI - PROPOSUIT
ANNO - M DCCCC XVIII.

Il monumento sorge nella parete della navata sinistra a metà della chiesa, nell'incasso fra due pilastri, e precisamente fra gli altari di S. Leone Magno e di S. Francesco, contiguo alla insigne Cappella Borghesiana; ed un giorno per i pii visitatori

che questo tempo chiameranno antico

avrà pure il valore d'un singolare documento storico del momento più tragico che l'umanità abbia forse attraversato dacchè esiste!

*
* *

Lo scultore Guido Galli è nato in Roma nel 1873 dal comm. prof. Alberto Galli, l'illustre direttore dei Musei e Gallerie pontificie, e dalla contessa Isabella Sarazani. Nella famiglia Galli, caso non infrequente nella storia dell'arte, le virtù artistiche si tramandano, affinandosi, da ormai quattro generazioni. Scultore eletto, come accennammo, è infatti Alberto Galli, che però gli onorifici ma gravissimi incarichi hanno costretto a limitare la produzione artistica; scultore esimio fu il nonno di Guido, Pietro Galli, allievo prediletto del Thorwaldsen; e scultore, infine, fu il bisavolo, Giacomo Galli, che molto e degnamente operò nella Basilica Vaticana e nelle principali chiese di Roma.

Nel 1897 Guido Galli conseguì la medaglia d'oro della *Reale Accademia di S. Luca,* nel Concorso Albacini. E, nell'ottobre 1898, ad una-

nimità di voti, vinceva la pensione di scultura Stanzani, in seguito a concorso bandito dalla *Insigne Artistica Congregazione dei Virtuosi del Pantheon*.

Ritrattista d'intuito pronto e felice, in marmo o in bronzo, egli ha eseguiti, fra gli altri, i ritratti della principessa Bonaparte, del conte Marzi, del pittore Ceccarini, della signorina De Faultrière, del deputato francese D'Astée, dei professori Cigliuti e Milanesi, e il lodatissimo busto in bronzo del Pinturicchio per l'appartamento Borgia in Vaticano. Delle sue composizioni maggiori citiamo: una Madonna con Bambino per la chiesa dei frati della Misericordia, un bassorilievo rappresentante il *Ritorno del figliuol prodigo*, un altro raffigurante l'*Orazione all'Orto*; la lunetta per il portale maggiore della nuova chiesa di S. Camillo in Roma e un bassorilievo sulla porta della sacrestia della stessa chiesa, il monumento al Generale De Pimodan nella chiesa di S. Luigi dei Francesi a Roma, e recentemente un riuscitissimo busto di Benedetto XV.

Guido Galli è pure vice-direttore dei Musei e Gallerie pontificie.

S. Kambo.

CARLO CITERNI.

Con poche e sbadate parole è stato accompagnato l'annunzio di morte d'uno di quegli uomini che nella grigia Italia d'avanti la guerra riaffermarono l'indomita energia della nostra razza e proseguirono, com'era possibile, la tradizione di quello spirito d'avventura che portò un giorno gl'italiani attraverso il mondo; l'erede spirituale di quei nostri viaggiatori ed esploratori, marinai, mercanti, indagatori di terre oscure e di nuovi costumi, che parvero gli estremi raggi d'una nostra luminosa forza d'espansione.

Carlo Citerni (nato a Scarlino, in quel di Grosseto, nel 1873) aveva raggiunto nell'esercito combattente il grado di colonnello. Era in Macedonia donde tornò fiaccato dalla febbre. Dovè subire un'operazione chirurgica; poi la polmonite prevalse sulla sua diminuita resistenza fisica, ed egli morì a soli quarantacinque anni.

Era uno dei nostri eroi dell'Africa. Compagno del glorioso Bóttego nella spedizione di scoperta del corso dell'Omo, che al suo capo costò la vita, a lui gravi patimenti e prigionia, era poi tornato più volte nell'Africa tentatrice con incarichi del Governo, o per collaborare cogli inglesi in Somalia durante una pericolosa rivolta degli indigeni o per stabilire, in conseguenza d'un accordo fra l'Italia e l'Abissinia, i confini fra la Somalia e l'Etiopia.

Nessuno che abbia letto il diario della spedizione Bóttego può aver dimenticato il collaboratore tenace e valoroso di quell' impresa che onora imperituramente il nome italiano. Intorno alla sua tomba recente si levano le immagini di quella lunga e cruenta avventura; risorge la figura del giovine luogotenente che sotto gli ordini di Vittorio Bóttego, in compagnia del tenente di vascello Vannutelli e del dottor Maurizio Sacchi, parte da Brava, fa il viaggio sino a Lugh e di là per regioni o mal note o del tutto inesplorate saluta finalmente il fiume che aveva per decennii occupato la viva curiosità e le incerte cognizioni dei geografi e dopo lunghi mesi di marce, di combattimenti, di stenti, di angosce, cade ferito nelle mani degli scioani.

CARLO CITERNI AL TEMPO DELLA SPEDIZIONE.

L'Omo! L'Omo! Nel vasto orizzonte, in quella notte della conoscenza ove la sola guida è la bussola, come sull'oceano sconfinato, per il lungo cammino senza vie, gli esploratori cercano la grande ácqua che nessuno sa indicare. Errano incerti e devono guardarsi dal far troppo intendere alla scorta selvaggia la loro incertezza, perchè essa non si disanimi e dallo scoraggiamento non derivi la defezione. La grande acqua lontana è il nome della loro sete spirituale; e tutto è arso deserto fin che al loro orecchio, alla loro anima, non giunga il canto di quella correntìa tra le vergini sponde.

Ripensiamo con ammirazione e con gratitudine di connazionali, con un fremito di poesia virile, alla superba avventura. Rivediamo nell'Africa tenebrosa i quattro italiani che, con una scorta di qualche centinaio d'ascari, affrontano

imperterriti l'ignoto, guidati dal sogno d'una scoperta scientifica che dev'essere anche una vittoria italiana: le lunghe giornate ardenti, le torture della sete, le marce estenuanti, la continua tormentosa incertezza del cammino, le insidie e gli assalti delle tribù selvagge. Un grido di gioia si leva alla vista di un lago ignoto cui i cavalieri danno il nome di Margherita di Savoia; un brivido di fraterno dolore li scuote presso al tumulo dove il rispetto dei selvaggi custodisce le reliquie del principe Ruspoli un altro degl'italiani che consacrarono all'Africa ammaliatrice e funesta la loro passione di avventura e la vita. Ma quale fu il cuore di Carlo Citerni e de' suoi compagni quando il corso dell'Omo si stese davanti ai loro occhi e sopra tutto quando fu scoperto che il fiume misterioso aveva la sua foce nel lago Rodolfo? Il diario del viaggio è rapido e disadorno; ma il senso della forza tenace e del prorompente entusiasmo conquista rapidamente il lettore e lo tiene avvinto sino all'ultima pagina.

Una gentile figura di donna, umile e buona, accompagna la visione. E' Batula, la schiava che i quattro europei liberano e prendono seco per ricondurla al suo lontano villaggio. Ella aiuta con la sua devozione operosa, con la sua intelligenza, con la sua sagacia di interprete, i protettori; e quando, giunta fra le rovine del villaggio da cui era stata rapita in una razzia di tribù feroci, trova fatto il luogo nativo più estraneo dei generosi liberatori, non si ferma, ma continua con essi il cammino; e nel giorno tragico in cui l'insidia del degiacc Giotè riesce a sopraffare coloro che avevano sostenuti e superati tanti pericoli ed esposta la vita in tanti scontri, la giovane Batula combatte valorosamente al fianco dei nobili compagni. Maurizio Sacchi è già morto lontano, tornando con un primo nucleo di ascari alla costa. Vittorio Bóttego cade con l'arma in pugno. Carlo Citerni, ferito, e il Vannutelli sono fatti prigionieri e straziati in ogni modo, finchè, dopo tre mesi di prigionia, ottengono la liberazione. Ma nel doloroso momento in cui tutto è crollato, il capo è morto, i vincitori crudeli agitano in cima alle lance le membra dei vinti oscenamente mutilati e i fabbri foggiano le catene ai due superstiti, Carlo Citerni ha un sospiro di pietà per Batula ricaduta nella schiavitù....

Scoppiata la grande guerra, il Citerni era al suo posto, naturalmente. Prima d'essere mandato in Macedonia aveva combattuto sull'Isonzo. Onoriamone e serbiamone la memoria, con quella dei Bóttego, dei Gessi, dei Ruspoli, dei Chiarini, di tutti i generosi che vollero l'Italia presente e coronata di gloria là dove la razza bianca si apriva la via d'un possente avvenire e dove, ebbro d'ignoto, lo spirito eroico di questa razza cercava il pericolo e non temeva il martirio. *e. j.*

GUSTAVO KLIMT.

La morte non ha divulgato, come suole, il nome di Gustavo Klimt, non solo perchè ogni minore suono è soffocato dal rombo della guerra, ma perchè egli stesso aveva sempre spinto la noncuranza dei giudizî intorno all'o-

GUSTAVO KLIMT: RITRATTO DELLA SIGNORINA WITTGENSTEIN.

pera sua, qualunque fosse il tono e la misura, sino a farne quasi impedimento alla diffusione. Nacque a Vienna il 14 luglio 1862. Di media statura, d'abito dimesso, reggeva sul collo tozzo una faccia ossuta e sana, corniciata da pelo biondo e rado. Aveva la fronte alta e quadrata; gli occhi piccoli, infossati, selvaggi a momenti sulla calma simmetria del lineamento. Il naso diritto e sottile, le narici dal respiro inquieto

sulla bocca larga, raffinata e crudele. Trascorse in giovinezza dall'una città all'altra dell'Austria e col fratello Ernst e Franz Motsch dipinse prima nel teatro di Reichenberger i fregi di coronamento ed il sipario; nel castello reale di Sinaia fece arazzi ed istoriò imprese, lavorò pannelli nei teatri di Karlsbad e Fiume come in quello di Weimar, dove è figurata l'allegoria del Carro di Tespi, e nel Gobles Theatre di Londra. Era il tempo in cui dal cenacolo embrionale della colonia di Darmstadt volgeva il largo movimento della *Secession* viennese. Holbrich ne alzava il tempio e la cupola ramata, mentre Klimt fondatore e presidente imprendeva la pittura dei pannelli che lungo la scalinata del Teatro Imperiale esaltano il culto e la passione di Dióniso.

Nei primi anni del 1900 il Governo austriaco allogò a Klimt per l'Università di Vienna i tre grandi pannelli decorativi della Filosofia, della Medicina e della Giurisprudenza. Ma condotti che furono a compimento, l'avverso contegno del collegio dei professori delegati al collaudo ed una violenta interpellanza parlamentare saccheggiarono la pazienza di Klimt che al ministro dell'Istruzione, deciso al compenso se non all'accettazione delle sue fatiche, rispose con queste parole: « Io non prendo denaro da gente che cerca di difendere il mio lavoro con pretesti miserevoli; le opere sono e restano di mia proprietà fino a quando mi piacerà consegnarle ». L'Università non le ebbe mai e furono acquistate poco tempo fa da un privato.

Dalla facoltà di scorgere le analogie, sorge in uno spirito la particolare tendenza a costruire il simbolo. Klimt è uomo ben sano e naturale: che importa se a tradurre il nudo non solo costitutivamente ma anche come atteggiamento, in diverso modo dal consueto, par che abbia indugiato a lungo a sfogliar cartelle ed albi d'anatomie, che aria di clinica si respiri nella sua pittura, che talune sintesi elementari e crudeli del segno gliel'abbiano apprese i giapponesi, che fondi d'oro e d'argento delle sue tele sian da tavola bizantina, come son da tessuti giavanesi gli accozzi cromatici del suo mosaico, se il fantasma interiore proietta integra e totale la natura? simbolo dell'idea, simbolo della forma. Klimt è un freddo logico solo rispetto all'apparenza, ma in fondo è un lirico capace di giungere nella passione sino al tremito della crisi. Propone *Il bacio* alla sua introspezione sensibile, e quando l'eterno è risolto, eccolo aprire gli occhi stupiti di fanciullo e guardare *Il girasole*. C'è il gusto del raro da imputargli, orrore del comune modo dell'arte

GUSTAVO KLIMT: IL BACIO.

professionale che pel ritratto gli fa considerare la sola testa circoscritta da uno sfondo d'oro trasmutato al basso in volute d'arabeschi; ma ogni reazione comporta l'eccesso. Della tecnica, poco è da parlare. Klimt disegnava, modellava e coloriva senza impasto, negligendo la preparazione degli strati, su pergamena o cotonina, con mezzi di una semplicità eccezionale, con tenuità di tinte e trasparenze quasi incorporee. Aveva in uso un pennello piatto di cui fan prova i paesaggi a puntini geometrici simili per proporzione, noncurante di finitezze superflue, al punto da lasciar sovente vani greggi sulla tela.

Non collezionava l'inutile e la sua stessa complicatezza era amore alla semplicità.

Ora che non c'è più, il pulpito della decorazione attende un predicatore.

F. Balestra.

IL TEATRO ALL'APERTO A FORTE DEI MARMI.

L'iniziativa di un teatro all'aperto nel bosco apuano di Forte dei Marmi, ch' era nata sotto gli auspici del Ministro della P. I., ha avuto la sua felice attuazione pratica per merito d' una Commissione artistica di cui fan parte Giacomo Puccini, Gustavo Salvini e lo scultore Paolo Uccella.

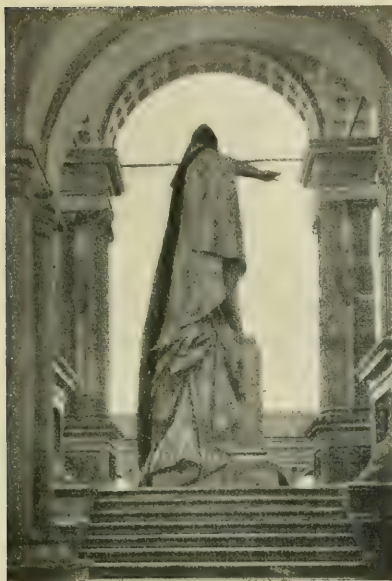
Nel magnifico bosco fragrante di pini e di oleandri selvatici, è sorto su disegni dello stesso Uccella il tempio « Per il culto del genio ». Ed il 12 agosto il teatro venne inaugurato con l'intervento di note personalità artistiche e letterarie e con grande concorso di pubblico. L'opera scelta per la prima rappresentazione fu l'*Oreste* di Alfieri, di cui apparve lodevole interprete la Compagnia raccolta e diretta da Annibale Ninchi.

La domenica successiva fu rappresentato *Giuda*, modernissima tragedia di un giovane scrittore toscano — Enrico Pea — vissuto quasi sempre all'estero.

In questo teatro, che ha per scenario la meravigliosa catena delle Alpi Apuane e per recinto la verde, folta e bella pineta versiliese, verranno rappresentate, oltre che opere classiche, anche novità drammatiche. Il Comune di Forte dei Marmi, infatti, ha già bandito un primo concorso per un' opera drammatica da rappresentarsi entro il settembre.

IL SECONDO ATTO DEL « GIUDA » DI ENRICO PEA.

I GIORNI E GLI EVENTI.

(Da *l'Illustration*).

LA STATUA DI ALESSANDRO II COL VISO COPERTO DA UN VELO NERO, DOPO IL 1° MAGGIO.

UN ESEMPIO DELLE ILLUSTRAZIONI DEI GIORNALI RUSSI: EPISODIO DELLA GUERRA TRA CITTÀ E VILLAGGI.

Ciò che si copre.....

I bolscevichi coprono il passato, che ricorda e raffigura la tirannia sempre odiosa ai popoli ridesti. Si sono affrettati infatti a coprire in Mosca d'un gran panno la statua dello zar Alessandro II. Ma gli stessi bolscevichi coprono d'oblìo i giornali e coi muri di una prigione i giornalisti. Ecco, infatti, il frontespizio del giornale *Ogorek* che rappresenta la guerra civile tra contadini e operai della libera Russia. Il giornale è stato soppresso; il suo direttore incarcerato.

....e ciò che si scopre

Intanto i francesi vittoriosi, rientrando nelle città occupate e devastate dal nemico, scoprono i segni della voluttà di distruzione tedesca. A Château-Thierry la soldataglia germanica, per puro spirito di brutalità, si è divertita a tagliare o sfondare ritratti e paesaggi nelle case.

RITRATTI E PAESAGGI CHE I SOLDATI TEDESCHI SI SONO DIVERTITI A LACERARE, TAGLIARE E FORARE.

INTERNO DELLA CATTEDRALE DI WELLS.
(ESEMPIO DI GOTICO « FLAMBOYANT »).

L'ARTE DI DISTINGUERE GLI STILI [1].

Arte? o scienza? L'autore stesso parla di uno studio che si può paragonare a quello dell'anatomia. E certo osserva che non con fredda pedanteria si riesce a procedere nella vasta complessità delle definizioni, delle attribuzioni, delle varietà, dei rapporti; ma il senso dell'arte, che aiuta a comprendere e che sopra tutto riesce a rendere attraente questo studio, è altra cosa da un' « arte » di distinguere gli stili.

Il manuale ha qualche difetto inevitabile nella composizione di tali opere e ha molti pregi. L'autore tratta la materia con calore, con fervore e con larga coltura. La fredda esposizione non gli basta. Discute, critica, polemizza. Così l'opera ha un carattere; e questo è un pregio. Sembra di stare a udirlo; e anche quando non persuade interessa. Non rifugge da talune singolarità; si ostina, per esempio, a scrivere « roccoccò » in luogo di « rococò », perchè.... « perchè i quattro *c* chiamano quasi lo spirito curvilineo dello stile: grafia onomatopeica » — una ragione piuttosto debole, quando si consideri che nessuno pronunzia com'egli ama scrivere.

Fondamentale e giustissimo è l'insegnamento sulla necessità di considerare gli stili, che sono forme vive e non regole accademiche, che rappresentano lo spirito degli artisti e non la dottrina dei professori, in tutte le loro trasmutazioni, complicazioni e fusioni di elementi diversi. Riproduciamo qui un esempio di libertà dello stile gotico nelle fantastiche volte della cattedrale di Wells, esempio di quello che è chiamato il « gotico flamboyant » ed è originario inglese.

Il volume non riguarda soltanto l'architettura, ma la scultura applicata, l'arte decorativa nei legni, nei metalli, nei tessuti, nelle ceramiche, e ha 260 illustrazioni in maggior parte tratte da disegni dell'autore.

[1] ALFREDO MELANI: *L'arte di distinguere gli stili;* Milano, Hoepli; L. 12.

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

Per Luigi Rizzo
e per i suoi compagni,
veneziani di elezione eroica e tra i
più grandi, la fede di Venezia rico-
niò la figura del Leone nel me-
desimo oro di quell'anello nuzia-
le che oggi i rivivènti di Lissa
vittoriosi ritrovano nel fondo del do-
minato Adriatico e ridonano alla
città impavida di Sebastiano Zia-
ni in segno di novo e perpetuo
dominio · XX luglio MCMXVIII.

PERGAMENA OFFERTA DAL COMUNE DI VENEZIA AL COMANDANTE LUIGI RIZZO NELL'ANNIVERSARIO DI LISSA. COMPOSIZIONE DI GUIDO MARUSSIG. L'INDIRIZZO È DI GABRIELE D'ANNUNZIO.

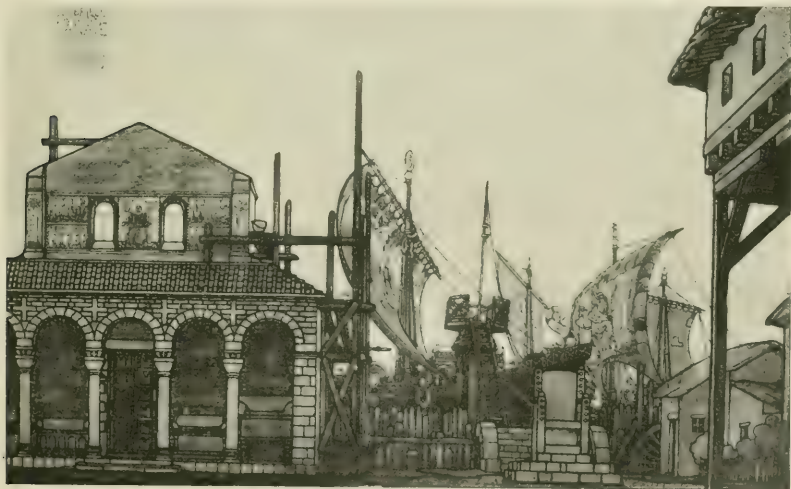
EMPORIUM

VOL. XLVIII. OTTOBRE 1918 N. 286

LA NAVE NEL CANTIERE.

UN VARO ALLA SCALA DI MILANO.

DOPO il volo su Vienna, meditato per mesi e mesi con un chiuso e tenace fervore da Gabriele D'Annunzio e poi d'un tratto meravigliosamente attuato con i sette compagni, Antonio Salandra pubblicava una lettera che il poeta gli aveva scritta nel luglio del 1915 per rivendicare a sè il diritto, essendo egli soldato, « di fare quel che fanno i soldati ». Ad attestar questo suo diritto contro chi gli proibiva di partecipare ad imprese pericolose, D'Annunzio chiamava in testimonianza tutto il suo passato di scrittore, e concludeva : « Io Le domando se non commetta un delitto contro lo spirito colui che chiama un uomo del mio passato, e del mio avvenire, e gli dice : « Per ordine superiore, vi è vietato di accostarvi a quella vita eroica che fu l'aspirazione di tutti i vostri anni angosciosi ».

Mirabile lettera, che non è solo una riprova

« LA NAVE » DI GABRIELE D'ANNUNZIO, MUSICATA DA ITALO MONTEMEZZI.
PROLOGO. APPARIZIONE SCENICA COMPOSTA DA GUIDO MARUSSIG.

dell'alta coscienza e della sincera fede con cui Gabriele D'Annunzio, dopo essere stato l'assertore più ardente della nostra guerra, volle anche essere tra i primi a combatterla con l'armi in mano, ma è pure un documento per il quale tutta l'opera sua esaltatrice d'ogni bella energia, tutta la sua opera di poeta italianissimo che nel volere e nel promettere la nuova grandezza d'Italia ebbe accenti d' ispirata profezia, si dimostra in così perfetta unità di stile con la sua vita da parere con la sua vita una cosa stessa. Chi infatti cercasse nei poemi dannunziani troverebbe, nonchè un'assoluta armonia spirituale tra gli scritti del poeta e la sua azione presente, taluni singolari riscontri persino episodici tra certi particolari di quei poemi e certi particolari di questa azione. Non volle egli, per esempio, che sette fossero i compagni dell'impresa su Vienna, come sette ne volle il suo eroe Marco Gratico partendo per l'impresa adriatica sulla nave grande? Ricordate la gara dei primogeniti intorno al navarca. Tutti si offrono di seguirlo; ma scelto il settimo, il Gratico dice:

> E non altri. Siam sette, per le sette
> Pleiadi procellose, per le sette
> borchie del carro, per le sette Guardie
> dei Naviganti...

Spigolature non oziose, se si pensi quanta poesia palpiti in queste analogie tra un sogno e una realtà, l'uno e l'altra « vissuti » dal poeta, che andò più volte, nei suoi voli sulle città irredente, a riconoscere come il figlio d'Ema

> il dominio assegnato alla più grande
> speranza.

Delle opere dannunziane *La Nave* è certo la più vicina allo spirito con cui oggi il comandante D'Annunzio « cerca la sua ultima gloria là dove la vede il suo amore. » L'animo del protagonista di quella tragedia, la gesta per cui il navigatore adriatico arma la prora e salpa, l'esaltazione di Venezia che fin dalle sue origini remote fonda il diritto italico al Mare Nostro, e la dedica stessa del poema « all'Adriatico sono tutte cose che si confrontano con l'ora presente, vivono nell'ora presente, come una visione mentre s' avvera, come un vaticinio mentre s'adempie. *La Nave* per la quale il suo calafato tagliò l'abete e la rovere

> tra Pola e Albona presso del Quarnaro;

La Nave nella cui ode preliminare il poeta, con meravigliosa fede nell'imminenza d'una guerra di liberazione, dice all' « Iddio che vaglia e rinnovella nel Mar le stirpi

> i viventi, i viventi con quelli
> che [illegible] Mare
> ti magnificheranno,

è il canto di questa nostra rossa aurora.

Come mai i capocomici che frugano nei loro polverosi archivi per trarne qualche ammuffito dramma « patriottico » o che inscenano qualche miserevole favola patetica affrettatamente scritta per carpir l'occasione, non han pensato a riportare sul teatro questa purissima opera di poesia e d'italianità? Non lo consentono i mezzi modesti delle nostre compagnie drammatiche — può essere la risposta. In Italia, i grandi allestimenti scenici e le rappresentazioni grandiose non sono possibili se non sulle tavole dei massimi teatri lirici. Bisognava che un musicista di nobile ingegno vestisse di musica la bella tragedia perchè potessimo riudirla, sia pure in altra forma e con altra voce. Prepariamoci dunque a questo secondo varo di *Tuttilmondo*, a questo avvenimento che non sarà soltanto un avvenimento d'arte, se nel poema musicato, malgrado le inevitabili mutilazioni, alita ancora potente il soffio epico ond'è percorso, nel suo testo originale, il sogno adriatico di Gabriele D'Annunzio: realtà del domani, a cui per terra e per mare e pei cieli lavorano da tre anni i « viventi » dell'Ode, i soldati dell' Italia nuova. E alla vigilia dello spettacolo che prepara la Scala di Milano, discorriamo un poco dell'opera di Montemezzi e del modo come quest'opera sarà inscenata, rifacendoci, poichè il ricordo è opportuno, da qualche curiosa reminiscenza di quella famosa prima rappresentazione che della tragedia dannunziana si diede, or sono dieci anni, all'Argentina di Roma.

* *
*

La prima rappresentazione della *Nave* è rimasta memorabile nelle cronache del nostro teatro di prosa. Nessuno spettacolo era mai costato tante fatiche agli attori italiani, nessuno aveva mai richiesto un allestimento scenico così grandioso, una tal folla d'interpreti, un tale studio d'affiatamento e di concertazione. Gabriele D'Annunzio presiedeva alle prove e specialmente curava che il varo di *Totus Mundus* fosse ben simulato. Nè furono vane le sue cure: quella scena ebbe un successo enorme. Quando, tolti i puntelli, l'ingegnosa costruzione effettivamente si mosse e scivolò nelle acque dell'estuario, il pubblico ruppe in un applauso interminabile. Vedremo come si lavori alla Scala per rappresentare, con una illusione ancor più perfetta, questo episodio; e intanto torniamo ai ricordi della *Nave* romana.

Si provava, dunque, mattina e sera, senza riposo. La meticolosità nella ricostruzione storica e nello studio de' particolari giunse a tal punto, che si chiamò il maestro Musdaci a istruire nell'antica scherma di spada corta i fratelli Sergio e Marco per il duello del secondo episodio. E tutti gl'interpreti, dalle prime parti alle comparse, avevano finito col compenetrarsi tanto dello spirito fazioso di lotta e d'odio trasfuso dal poeta nei suoi personaggi, ed erano in una così acuta eccitazione di nervi, che ad

ogni momento sul palcoscenico scoppiavano liti, risonavano urla, e si era sempre lì lì per venire alle mani. Invano, di tratto in tratto, si levava la voce tonante del povero Garavaglia a sedare il tumulto: niente placava quei faziosi abitatori della Laguna.

Parecchi giorni prima della rappresentazione, il teatro era tutto venduto. Coloro che avevan potuto ottenere un posto qualunque erano oggetto d'ammirazione e d'invidia. Quelli che non v'eran riusciti e che non sapevano abbandonare la speranza, giravano per Roma affannosamente alla ricerca di presentazioni e raccomandazioni, mettevano di mezzo tutte le loro migliori conoscenze: la dama intellettuale, il giornalista influente, il deputato del collegio, chiunque altro potesse aver grazie presso i dirigenti dell'Argentina. Qualcuno ricorse alle più strane e complicate combinazioni: molti posti furono divisi.... episodicamente ed amichevolmente fra varie persone: un episodio in poltrona, uno in sedia, uno in galleria. Pel quarto v'era sempre la speranza d'un posticino in fondo a un palco di conoscenti, se il dio dei naumachi avesse provveduto.

Fu una serata di delirio. Dopo il successo decretato dal pubblico alla tragedia, sul palcoscenico s'adunò fra visitatori, attori, comparse, macchinisti, servi di scena, portieri, maschere, una vera folla: più di duecento persone, che acclamavano ed urlavano freneticamente, mentre anche dalla sala freneticamente si gridava e s'applaudiva. Un gruppo di poeti, condotti da un giovine lungochiomato alunno delle Muse, irruppe sulle scene gridando: — « Al Campidoglio! Al Campidoglio! ». Volevano in quella notte stessa condurre l'autore della *Nave* sul Colle Capitolino per incoronarlo: onore dal quale D'Annunzio seppe anche quella volta difendersi con energia... Nè l'entusiasmo si fermò

« LA NAVE » DI G. D'ANNUNZIO, MUSICATA DA ITALO MONTEMEZZI.
MARCO GRATICO — BASILIOLA — SERGIO GRATICO. COSTUMI COMPOSTI DA GUIDO MARUSSIG.

« LA NAVE » DI G. D'ANNUNZIO, MUSICATA DA ITALO MONTEMEZZI.
APPARIZIONE SCENICA DEL 1° EPISODIO. COMPOSIZIONE DEL PITTORE G. MARUSSIG.

lì. I *Clipeati*, un manipolo di comparse che nell'ultimo atto formavano la testudine quadrata intorno al corpo abbattuto di Basiliola — trasteverini alti e robusti come atleti — circondarono il poeta per levarlo in trionfo sui loro scudi, e ci volle molta fatica di braccia per liberare D'Annunzio da quei suoi formidabili ammiratori. E a render quel diavolerio più infernale, le fiaccole del quarto episodio diffondevano bagliori sinistri e fumi d'incendio sul palcoscenico. Fu, insomma, una notte prodigiosa. L'esaltazione pareva essersi diffusa dal teatro nella città. Per le vie, quella notte, si udivano di tratto in tratto delle grida strane: « Arremba, arremba! » — « Il pallio a Marco Gratico! » — « Arma la prora e salpa verso il mondo! », che mettevano in un grave imbarazzo le guardie di pubblica sicurezza. Erano grida sediziose? si domandavano perplessi i questurini. Ma che modo bislacco di manifestare le proprie idee!...

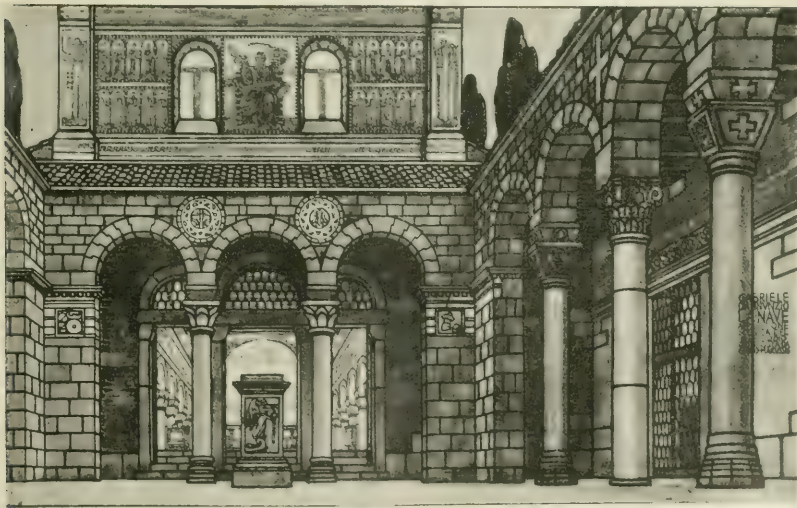
Nei giorni che seguirono la prima rappresentazione, all'Hôtel Regina, dove D'Annunzio alloggiava con suo figlio Gabriellino, era un andare e venire ininterrotto di gente smaniosa di avere sul volume della tragedia una dedica di mano dell'autore; il quale, nei pochi minuti che aveva liberi, assecondava di buon grado questa innocente manìa. Ma non bastandogli il tempo a tanta bisogna, lasciava spesso a Gabriellino, che imitava assai bene la scrittura paterna, il compito di fabbricare autografi dannunziani. Era il suo lavoro serale. Si metteva al tavolino, apriva i pacchi di libri accatastati dinanzi a lui e su ciascuna copia scriveva il primo verso della *Nave* che gli veniva a mente. E un giorno, avendo oramai esaurito tutte le frasi più o meno dedicatorie della tragedia e non sapendo più che verso citare, scrisse con la più bella calligrafia paterna: « Discingiti! discingiti! » — le parole della folla a Basiliola durante la danza — e firmò: Gabriele D'Annunzio.

*
* *

Mette conto d'indugiarsi ancora un poco sugli episodi di quell'avvenimento per ricordare un fatto del quale pochi forse serberanno memoria: e il ricordo nell'ora presente ha un curioso sapore.

Il poema delle lagune ebbe, in quei giorni, una ripercussione nientemeno che politica e per giunta internazionale. In un banchetto offertogli dopo il trionfo, D'Annunzio pronunziò un brindisi che terminava così: « Bevo da Roma, in compagnia di buoni italiani d'ogni terra, bevo da Roma all'amarissimo Adriatico ». La tragedia, e ancor più il brindisi, diedero sui

nervi ad alcuni giornali viennesi, e il più furioso di tutti, il *Neues Wiener Journal*, dedicò addirittura alla *Nave* un articolo di fondo, nella cui prima parte il giornalista austriaco, pretendendo di pronunciarsi anche sul valore letterario dell'opera, faceva un paragone tra il poeta di Marco Gratico e il poeta della *Ginestra*: il che, mi sembra, combinava assai poco. Ma lasciata, dopo questo infelice accenno, la letteratura italiana, nella quale non appariva molto versato, l'articolista passava alla politica e concludeva: « Per noi austriaci è bene sapere che sembri amaro a taluni il nostro dominio nell'Adriatico: questo ci farà avvisati sui mezzi atti a rintuzzare qualunque tentativo per raddolcirlo. Proprio nel momento in cui D'Annunzio porgeva al suo uditorio il calice aureo della sua eloquenza per fargli gustare l'amarezza dell'Adriatico, in quel mare tanto amaro si svolgevano, alla presenza dei delegati austriaci ed ungheresi, le manovre della nostra flotta. La *Nave* di D'Annunzio e le navi della nostra marina sono la poesia e la realtà, e forse l'idealismo dannunziano servirà ad acuire il senso vigile delle Delegazioni sulla natura dei nostri interessi ».

Difatti, proprio in quei giorni, si era organizzata una gita dei membri delle Delegazioni a Pola, nelle cui acque la flotta manovrava; e i giornali ufficiosi, valendosi di queste manovre... politiche assai più che militari, conducevano una campagna accanita per predisporre l'opinione pubblica austro-ungarica ad accogliere la proposta di nuovi crediti straordinari per la Marina. Tra questo improvviso entusiasmo marinaresco capitò in buon punto *La Nave* dannunziana per rendere ancor più bellicosi gli animi. I circoli competenti ne approfittarono e fecero trapelare dai loro organi la possibilità di nuove richieste di denaro; anche il *Neues Wiener Tagblatt*, accennando in un suo articolo di fondo alla tragedia, ne traeva conclusioni in favore dell'aumento di spese. Pare un'amenità, ma a rileggere i giornali di quel tempo si ha proprio l'impressione che l'Austria progettasse di armare più potentemente la sua flotta, per lanciarla... contro *La Nave* di Gabriele D'Annunzio. Poichè allora, purtroppo, a cercare da un capo all'altro dello stivale, non si sarebbe veduto chi altri avesse turbato o intendesse turbare la pace nell' Adriatico sì da giustificare in tal guisa le súbite grida d'allarme dei circoli austriaci. Ed anche questo ricordo, non inutilmente evocato nell'anno di guerra 1918, s'aggiunga alle altre tante prove addotte per stabilire la necessità del nostro intervento nel conflitto europeo, contro una nazione che premeditava a tal punto di aggre-

« LA NAVE » DI G. D'ANNUNZIO, MUSICATA DA ITALO MONTEMEZZI.
II EPISODIO. APPARIZIONE SCENICA COMPOSTA DA GUIDO MARUSSIG.

dirci, da cogliere tutti i pretesti, perfino quello della *Nave*, per armarsi meglio contro di noi.

Ma chiudiamo questa parentesi storica e ritorniamo alla Scala, dove i nuovi calafati ricostruiscono la nave di Marco Gratico per il nuovo varo, in tempi nei quali gli austriaci hanno ben altre navi da temere, e, se mai, non ad accrescere la loro flotta lavorano, ma a ricolmare come possono i vuoti che vi fanno — ne sia lode al Dio « grande e tremendo » di Gabriele D'Annunzio — le audaci siluranti italiane.

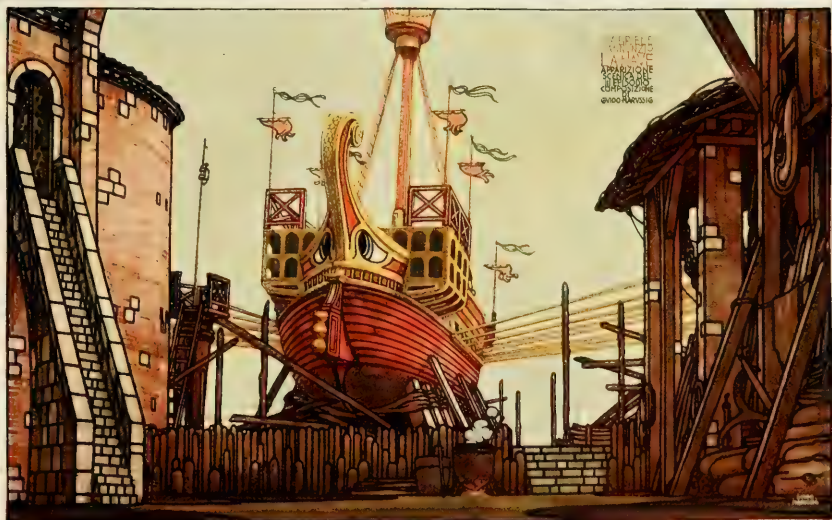
I PREPARATIVI PER « LA NAVE » SUL PALCOSCENICO DELLA SCALA.

* * *

Come dunque venne ad Italo Montemezzi l'idea di musicare il poema dannunziano?

Il giovine musicista, con quella dolce cadenza nella voce che lo rivela nativo della bella regione d'Italia alla quale i soldati di Carlo I saranno per poco ancora molesti, mi raccontava, su nelle officine scaligere, dinanzi ai bozzetti dipinti per le scene della sua opera nuova dal pittore Marussig — un triestino, quest'ultimo, puro sangue — la genesi della reincarnazione musicale di Marco Gratico.

Aveva da poco assaporato il successo dell'*Amore dei tre Re*, e in tanta penuria di buoni libretti d'opera e in tanta stitichezza di fantasia melodrammatica quanta se ne patisce nel Parnaso lirico italiano, Montemezzi cercava inutilmente un libretto nuovo. Un giorno, mentre desinava in una trattoria di Milano, l'ispirazione gli venne: — E se musicassi *La Nave*?

L'idea era ardita; ma gli parve ad ogni modo eccellente. E senza por tempo in mezzo, chiamò un cameriere e lo spedì, seduta stante, dal più vicino libraio, a comperare una copia della tragedia. Avuto il volume, si mise concitatamente a sfogliarlo, si assorbì nella lettura, dimenticando il tenero filetto — che allora era di bue — rosseggiante nel suo piatto, ed ecco retrocesso d'un tratto dal 1914 agli anni della fruttifera incarnazione del Figliuolo di Dio 552. Ecco la città novella costruita sulle velme, sulle tumbe e sulle barene; le palafitte di larice e di ontano che celano l'estuario immenso, le alte poppe del naviglio ormeggiato, la Basilica non compiuta; e tra il fervore acre con cui il nuovo popolo italico doma gli elementi avversi, l'occhio già fiso ai suoi grandi destini, ecco il dramma umano e l'epopea, la lotta dell'eroe con le forze oscure che insidiano la vita eroica, Marco Gratico e Basiliola; ecco, infine, l'alba purpurea di Venezia dietro il cassero coronato di trombe squillanti l'annunzio della gloria promessa nei secoli alla città marinara.

« LA NAVE » DI GABRIELE D'ANNUNZIO, MUSICATA DA ITALO MONTEMEZZI.
III EPISODIO. APPARIZIONE SCENICA COMPOSTA DA GUIDO MARUSSIG.

EMPO RIVM
N. 286

Il maestro richiuse il volume, abbarbagliato dalla visione grandiosa. Quale tema per un musicista; quale canovaccio per ordirvi le fila d'un capolavoro! Ma la vastità del quadro e la mole della tragedia, che mal si sarebbe potuta ridurre alle esigue proporzioni d'un libretto, lo rendevano perplesso. Rincasò, gettò il libro sul tavolo e per un pezzo non lo riaprì.

Qualche tempo dopo, quando il conflitto già s'era acceso in Europa e già fermentava in Italia il sacro entusiasmo che l'avrebbe spinta a parteciparvi, Montemezzi, in un lembo di terra trentina, rimeditò il suo progetto. Il luogo, la prossimità dell'evento, il significato che la sua opera avrebbe assunto nell'ora imminente, risvegliarono in lui il proposito di musicare *La Nave*. Tornò a Milano, andò difilato da Ricordi e gli espose la sua intenzione. All'editore parve ottima. Bisognava intendersi con D'Annunzio: il consenso del poeta fu ottenuto senza fatica. Ma e la riduzione della tragedia? Come tagliare nell'abete e nella rovere di quei quattro giganteschi episodi fino a renderli tanto smilzi quanto era necessario che fossero? Questa volta Tito Ricordi impugnò lui la bipenne e col suo coraggio leonino si mise alla bisogna.

I PREPARATIVI PER « LA NAVE » SUL PALCOSCENICO DELLA SCALA.

Sotto i suoi colpi, la ricca, lussureggiante eloquenza degli eroi dannunziani si ridusse a un parco e succinto favellare; qualche personaggio stramazzò, esanime; la folla che riempie della sua presenza e del suo tumulto la tragedia dovette ringoiarsi molte parole; e dálli oggi, dálli domani, i tremila e più versi del poema divennero i settecento versi d'un libretto, in cui molto, è vero, fu sacrificato alle esigenze musicali, ma intatta fu lasciata la robusta ossatura

drammatica e inviolata, nei frammenti superstiti, la forma originale. La bipenne aveva reciso con tagli rudi ma netti. E tanto il riduttore s'era acceso e immedesimato del suo cómpito, che avendolo assolto telegrafò al musicista: Ho finito *La Nave* »...

Italo Montemezzi poteva dunque mettersi — è il caso di dire — all'opera. E in omaggio al glorioso patrono delle Lagune, vi si mise il 25 aprile — giorno di San Marco — del 1915. Tre anni di lavoro, interrotti da brevi riposi, gli è costata la sua nuova composizione, dei cui meriti giudicherà fra pochi giorni il pubblico della Scala. Aspettando questo giudizio, lasciamo il maestro alle ansie della sua vigilia, e vediamo in che modo Guido Marussig, autore dei bozzetti per le scene e i costumi della *Nave*, abbia collaborato allo spettacolo imminente.

Non presenteremo Guido Marussig ai lettori dell'*Emporium*. Tutti coloro che abbiano qualche dimestichezza con l'arte moderna, tutti coloro che abbian visitato le biennali di Venezia dal 1905 al 1914 conoscono questo fantasioso pittore per il quale la realtà non è se non il solido terreno da cui prende lo slancio la sua immaginazione per innalzarsi nel cielo della poesia. Giovanissimo, — poichè « il giovine artista » ha di solito cinquant'anni, ed egli ne conta appena trentatrè — Marussig ha già esposto a Parigi, a Monaco di Baviera, a Bruxelles, a Lipsia, a Dresda, ad Amsterdam, a Barcellona, a San Francisco di California. Le sue opere di pittura, di scultura, di decorazione, di scenografia, si riconoscono in mezzo a cento altre. Appartiene al gruppo, oramai numeroso anche in Italia, dei paesisti cosiddetti decorativi; ma in questo gruppo egli ha portato una tendenza tutta sua, uno stile netto ed inciso come il suo profilo pisanelliano. Venezia e Trieste sono le fonti a cui Marussig più attinge. Delle due città adriatiche egli conosce ogni bellezza; studioso di antichità nazionali, ha interrogato ogni pietra, ogni vestigio della grandezza italica lungo

> il patrio mare cui Trieste addenta
> coi forti moli per tenace amore,

e di questa fra le sue molteplici manifestazioni artistiche, nelle quali l'erudizione è sempre materia di poesia, una popolare ricostruzione di Tergestum medievale e il progetto per un nuovo palazzo comunale della città di San Giusto sono saggi notevolissimi.

A chi dunque potevano essere affidati più opportunamente che a lui, dotato d'un raro senso scenografico e decorativo, soccorso da una speciale conoscenza archeologica e storica, i bozzetti per le scene e i costumi della *Nave*? E a lui pensò Gabriele D'Annunzio quando fu consultato sull'allestimento dell'opera, e ne scrisse a Ricordi, che diede infatti al pittore triestino l'incarico di eseguire i bozzetti.

Marussig si diede al lavoro con entusiasmo. Frugò, compulsò, chiese alle cronache, alle istorie, ai monumenti dell'antica civiltà adriatica gli elementi necessari per tradurre in visioni pittoriche le descrizioni mirabili contenute nelle didascalie dannunziane; e su questo materiale lavorò da poeta, interpretò da poeta. Bisognerebbe poter riprodurre qui, accanto ai bozzetti, gli originali da cui il Marussig ha attinto, per dare un'idea adeguata delle sue ricerche. Santa Fosca di Torcello, l'Eufrasiana di Parenzo, il Mausoleo di Galla Placidia, le chiese di San Giovanni Evangelista, di Sant'Apollinare in Classe e di San Vitale a Ravenna, la Badia di Pomposa, San Giusto di Trieste, il tempietto longobardo di Cividale gli fornirono elementi preziosi. Nei più piccoli particolari egli mise questa coscienza, questa passione di ricercatore. Si confrontino, ad esempio, le tovaglie della mensa e le idrie raffigurate nell'abside di San Vitale con le tovaglie e le idrie disegnate per l'Agape del secondo episodio; si confrontino i costumi di quei Re Magi che, in un mosaico di Sant'Apollinare, presentano i doni alla Vergine, o le tappezzerie e le vesti muliebri dell'« Offerta di Teodora alla religione » nella medesima chiesa, con i costumi e le tappezzerie ideati dal Marussig per *La Nave*, e si vedrà come e su quali fondamenta l'immaginazione dell'artista abbia edificato.

Ma il Marussig, dicevamo, è innanzi tutto un poeta, e nel comporre i quadri nei quali la tragedia si svolge ha voluto, bene inteso, far opera di poesia; ha voluto che, alzandosi il sipario, lo spettatore si trovasse dinanzi non ad una ricostruzione pedantescamente verista — la quale peraltro non poteva esser raggiunta — ma ad una « visione ». I suoi scenari, in perfetta armonia di stile coi costumi, circoscritti contornati legati come grandi vetrate policrome, come mosaici o tavole antiche, recano una forte impronta decorativa che crea intorno all'azione rappresentata sul palcoscenico quella stessa atmosfera ideale in cui i personaggi respirano nelle pagine del poema. Le descrizioni sceniche di D'Annunzio cominciano sempre con la parola « appare » anche perchè nei suoi drammi ogni episodio è veramente un'« apparizione », è una proiezione della vita nel sogno. E il Marussig si è appunto studiato di dare all'insieme degli scenari, degli oggetti scenici e dei costumi il carattere, non di una scena reale, ma di un'apparizione pittorica.

Mentre scrivo, nelle officine e nei laboratori della Scala macchinisti e scenografi lavorano a creare questo incanto. Su enormi tele, che coprono tutto il pavimento d'immensi stanzoni attraversati spesso da binari per render più agevole il trasporto dei materiali, le « ramazzette »

— come si chiamano in gergo quelle spatole con cui si dipingono gli scenari — vanno e vengono ininterrottamente; e a poco a poco, ecco le ruote d'un mulino, il dosso d'un ponte, le palafitte lungo l'estuario, la coffa d'una nave, la Basilica istoriata di mosaici, i cipressi sul limite della Fossa Fuia; ecco tutta la città riemergere dalla notte dei secoli ed apparire, come nell'aria il castello di Ruggero ai sortilegi del mago Merlino. E mentre gli scenografi fabbricano la città novella, in un'attigua officina i macchinisti costruiscono la nave grande, già erta col suo fasciame col suo cassero e coi suoi remi su lo scalo, donde il pubblico la vedrà scivolare, come una nave autentica in acque vere, fra squilli di buccine e canti d'Alleluia.

E in verità poco manca che questo *Totus Mundus*, a cui Giovanni Ansaldo, il macchinista della Scala, va dedicando da tempo le sue fatiche, non sia un naviglio in piena regola. Dalla carena al cassero misura ben cinque metri, sostiene il peso di molte persone e non abbisognerebbe se non d'una prua — invisibile sulla scena e quindi soppressa — per essere più che una finzione. Del resto, nell'officina vastissima dove l'Ansaldo — un genovese di pura razza — questa volta è felice di lavorare alla potenza marittima della rivale adriatica, la finzione è perfetta. Par d'essere veramente nell'Arzanà dei Viniziani. Nulla manca: nè la tenace pece che bolle nell'enorme caldaia fumigante ad un'estremità dello stanzone, nè chi ribatta da prora e chi da poppa, nè chi faccia remi e volga sartie, nè chi rintoppi artimoni e terzaruoli.

Se poi qualcuno trovasse esigua la nave che si costruisce alla Scala per redimere l'Adriatico, poco male. Di questi tempi, altri legni corrono quelle acque, e per amare che ce le abbia rese la buon'anima di Tegetthoff, i nostri marinai sapranno raddolcirle.

VINCENZO BUCCI.

GUIDO MARUSSIG: VISIONE DI UN NUOVO PALAZZO DEL COMUNE PER LA CITTÀ DI TRIESTE.

DALMAZIA ITALIANA.

NELLE polemiche intorno alla Dalmazia si specula non di rado sull'ignoranza che finora è regnata all'estero su quel lembo di terra di soli 12 mila km. quadrati di superficie, abitato da soli 600 mila abitanti; e si portano in campo *unicamente* le statistiche ufficiali della popolazione dalmata, falsate appositamente dalle autorità austriache per far credere che i dalmati siano nella stragrande maggioranza croati e non italiani.

E' notorio che tutta la borghesia e tutto il proletariato operaio in Dalmazia parlano quasi esclusivamente l'italiano in famiglia; e appena, dacchè l'Austria nel 1866 — dopo l'ultima guerra con l'Italia per Venezia — e poi nel 1880 soppresse *tutte* le scuole italiane in Dalmazia e le sostituì con scuole croate, le ultime generazioni cominciarono ad *imparare* il croato, pur avendo sempre come lingua materna l'italiana.

Nullameno le statistiche ufficiali austriache, che già nel 1880 erano falsificate a danno degli italiani, fecero nei censimenti seguenti un vero macello degli abitanti « parlanti l'italiano » [1].

Diamo alcuni esempi: gli italiani di Comisa da 1197 nel 1880, divengono soli 52 nel 1890; di Lissa da 3292 nel 1880, soli 300 nel 1890 e soli 199 nel 1900; gli italiani di Cittavecchia da 2163 soli 150, di Traù da 1960 soli 171 e gli italiani di Spalato da 5280 soli 1909 nel 1890 e soli 1046 nel 1900.

[1] I censimenti austriaci si basano sul principio — punto scientifico della *Umgangssprache*, lingua d'uso, che si presta ad ogni specie di equivoci, di abusi e di soprusi. L'origine, la lingua materna, la razza, la stirpe qui non contano nulla.

SPALATO — PALAZZO DI DIOCLEZIANO (A. 300): IL PERISTILIO DINANZI AGLI APPARTAMENTI IMPERIALI (OGGI PIAZZETTA ROMANA, OPPURE PIAZZETTA DEL DUOMO).
A sinistra la base e i primi due piani del campanile romanico a. 1200 ricostruito nel 1900. A destra palazzi patrizi del 1600.

Così finalmente il censimento austriaco riduce il numero dei « parlanti italiano » in tutta la Dalmazia a soli 20 mila, mentre la sola città di Spalato con i suoi 20 mila abitanti, che quasi tutti parlano o esclusivamente od anche l'italiano, ci dà quella cifra.

Per giunta circa 200 mila contadini dalmati *morlacchi* (moro-valacchi, come i cuzzo-valacchi

SPALATO — PALAZZO DI DIOCLEZIANO (A. 300): L'INTERNO DEL MAUSOLEO IMPERIALE (OGGI DUOMO).
Il pulpito romanico attribuito al Buvina (a. 1200); l'altare di S. Anastasio, in istile delle tombe Scaligere di Verona, di Giorgio di Sebenico (a. 1450).

dell'Albania) che sono di razza puramente romana latina, che mai hanno voluto esser croati, passano nelle statistiche austriache con lo scherzo della *Umgangssprache* per croati e così la maggioranza dei dalmati, che sono di lingua e di razza latini (italiani e morlacchi), passano presso gli ignoranti per croati [1].

* * *

Ma a parte le ragioni demografiche; a parte le ragioni geografiche per cui la Dalmazia, orlo del mare-lago Adriatico, è separata dalla Balcania e legata all'Italia oro- e idrograficamente dalla naturale cinta alpestre, baluardo d'Italia, come vi è legata la Sardegna, sebbene ancor più distante della Dalmazia dalla penisola appenninica — e questo legame geologico fu riconosciuto in tutti i tempi, da tutti i maggiori geografi, dal francese Reclus al tedesco Ratzel e all'austriaco Suess — bastano i venti secoli di civiltà e di storia unicamente romana, veneziana,

[1] Sulla latinità dei *morlacchi* si veda ciò che scrivono uno czeco-slovacco, il prof. Jirecek, documentandola nel suo libro *Die Romanen in den Staedten Dalmatiens* (Atti dell'Accademia delle Scienze di Vienna, 1901-04, pp. 34-44) e *The Encyclopaedia Britannica* (Cambridge, 1910, vol. VII, p. 773): « The Morlachs..... scattered remnants of the Latin or Latinized inhabitants of central Illyria, who were driven from their homes by the barbarian invaders (Slavs) during the 7th century ».

italiana, a dimostrare il legame della Dalmazia con l' Italia.

Dacchè l'Italia acquista la sua prima unità e indipendenza con Roma, dal II sec. av. Cristo, fino all'anno 1866 la Dalmazia ha vissuto ininterrottamente e unicamente una vita latina; fino al X sec. dopo Cristo unita all'impero romano sero unite fino al 1866, quando la nuova Italia strappò all'Austria il Veneto. Purtroppo la sventura di Lissa non permise allora la redenzione delle terre adriatiche di Venezia. E da allora l'Austria cominciò a trasformare a viva forza il carattere nazionale della Dalmazia e dell'Istria per negare ogni diritto d'Italia su quelle terre.

ARBE — IL CAMPANILE ROMANICO DEL DUOMO (A. 1200).

(Roma e Bisanzio); poi — come tutta l' Italia — con la magnifica fioritura dei suoi liberi municipi, repubblichette marinare, sorelle e rivali di Venezia, di Ancona, di Pisa, di Genova; poi dal 1409 sotto la protezione della repubblica di Venezia, divenuta potentissima; finchè il congresso di Vienna nel 1815 cedette la Dalmazia, l'Istria e Venezia all'Austria, ma le tre terre rima-

A Roma imperiale la Dalmazia diede quattro imperatori, di cui sommo Diocleziano (m. 313), riformatore saggio dell'amministrazione statale, del quale resta ancora quasi intatto il palazzo di Spalato. Entro le sue mura è costruita tutta la « città vecchia ». A Roma cristiana la Dalmazia diede il più dotto Padre della Chiesa, S. Girolamo, il traduttore delle Sacre Scritture,

diede S. Marino, il fondatore della omonima repubblichetta, ancora esistente sul monte Titano in Italia, diede i santi martiri di Salona, le ossa dei quali nell'anno della distruzione di quella città per l'invasione dei croati furono — per ordine del papa Giovanni IV, dalmata — trasportate a Roma e sepolte nell'antichissimo battistero di S. Giovanni in Laterano; e il prezioso mosaico di quell'epoca nell'abside mostra ancor oggi quei santi martiri; diede a Roma papi e altissimi prelati; diede a tutta Italia vescovi e alle università d'Italia insigni professori.

Dalmatiae (Amsterdam, 1663) e nelle sue *Memorie istoriche di Traù* (Venezia, 1673), ci spiega lo sviluppo delle lingue neolatine, morlacca e dalmatica, in Dalmazia « di pari passo con i dialetti d'Italia » [1].

Al rinascimento delle lettere, delle scienze, delle arti italiane la Dalmazia ha partecipato in modo eminente. Codici, manoscritti latini ritornano alla luce del mondo nelle città di Dalmazia, come nelle altre città d'Italia: è celebre la storia del ms. della Cena di Petronio ritrovato a Traù da Alvise Cippico. Umanisti dal-

ZARA — DUOMO (S. ANASTASIA): LA FACCIATA PRINCIPALE (A. 1300).

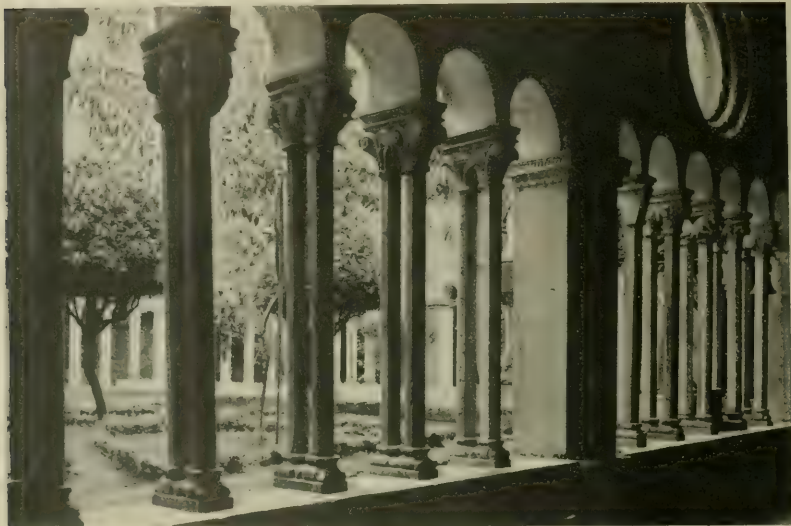
Anche nell'evo medio la vita della Dalmazia è unicamente latina, italiana. Ce lo documentano i ricchissimi archivi dei municipi, delle repubblichette dalmate. Tutto è latino; tutto è italiano: statuti, leggi, atti pubblici e privati, manoscritti di cronache, tra le quali celeberrima la *Historia Salonitana* del XIII sec. di Tommaso, arcidiacono di Spalato, già allora fervente assertore dell'italianità dalmatica. Costantino Porfirogenito, imperatore di Bisanzio (X sec.), nella sua opera *De Administrando Imperio* ci attesta la perdurante romanità dei municipi dalmati; Giovanni Lucio di Traù nella sua magistrale, per quei tempi geniale storia *De Regno*

mati ci son dati da tutte le città. Ragusa specialmente eccelle e ci dà il suo poeta laureato in Campidoglio, Lampridio Cerva, che chiama Ragusa nel 1500 « *vera Romuli colonia* »; Sebenico ci dà il primo grammatico d'Italia, Fortunio, che nel 1516 stampa ad Ancona le *Regole grammaticali sulla volgare lingua* — ristampate fino al 1552 ben 14 volte! — le quali servono di fondamento alla grammatica del Bembo e

[1] Sul dialetto *dalmatico*, che poi gradatamente ha ceduto il posto al veneto — l'ultimo che lo parlava, Antonio Udina, è morto a Veglia nel 1898 — il prof. Matteo Bartoli dell'Università di Torino ha scritto un'opera vasta e importantissima, pubblicata negli Atti dell'Accademia delle Scienze di Vienna: *Das Dalmatische*, 2 vol., a. 1906.

quindi a tutte le grammatiche italiane. Tutte le città ci dànno accademie letterarie e scientifiche, poeti e scienziati. Nomineremo i più insigni: quell' arcivescovo di Spalato, Marcantonio de Dominis, nato ad Arbe, che per le sue audaci teorie è perseguitato dalla Sacra Inquisizione, imprigionato in Castel S. Angelo a Roma e mortovi *prematuramente* — bruciato cadavere in Campo de' Fiori (a. 1623), la piazza romana celebre per i roghi dell'Inquisizione papale. Egli, rifugiato un tempo a Londra, indirizzava le sue epistole antipapali *Ai fratelli d'Italia!* Newton stesso chiama il De Dominis suo precursore, quando scrive: « *intellexerunt hoc* (analisi solare) *etiam antiquorum nonnulli: inter recentiores autem plenius id invenit uberiusque explicavit celeberrimus Antonio de Dominis, archiepiscopus Spalatensis in libro suo " De radicibus Visus ac Lucis ,,* — (a. 1611).

Ruggero Boscovich, il più illustre astronomo italiano del suo tempo, Giorgio Baghivi, che fu detto « l'innovatore delle arti mediche, l'Ippocrate italiano », sono di Ragusa (XVIII sec.); i loro busti ornano le Accademie e i loro nomi le vie di Roma e di Milano. I due più illustri filologi italiani del sec. XIX (accanto all'Ascoli di Gorizia) sono due dalmati: Nicolò Tommaseo di Sebenico e Adolfo Mussafia di Spalato. Il Tommaseo e Antonio Lubin di Traù sono tra i più insigni commentatori italiani di Dante Allighieri; lo stesso Tommaseo e Ugo Foscolo, che si educò a Spalato al fine suo senso classico, sono tra i migliori poeti d'Italia della prima metà del XIX sec.

Ma il contributo maggiore dato dalla Dalmazia alla civiltà italiana — un contributo veramente straordinario, considerate le minuscole proporzioni della provincia — è quello dato all'arte italiana; unicamente e soltanto all'arte d'Italia; poichè altr'arte mai ci fu, nè c'è in Dalmazia.

RAGUSA — IL CHIOSTRO ITALIANAMENTE ROMANICO DI S. FRANCESCO, OPERA DEL « MAGISTER MICHA PETRAR », IVI SEPOLTO (XIV SEC.).

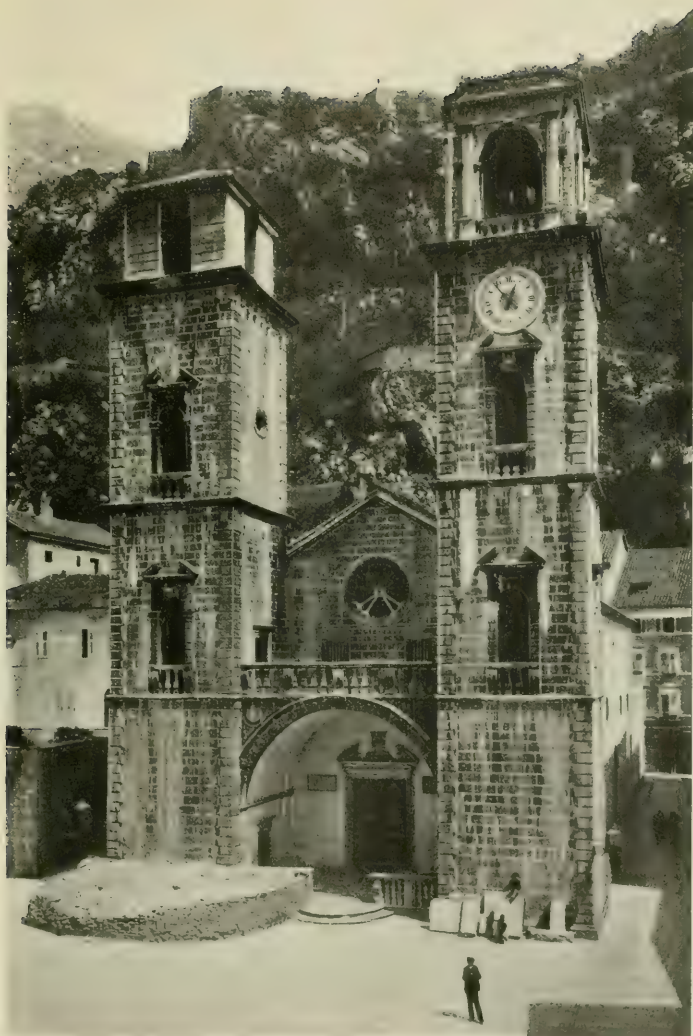
Qualcuno ama insinuare che furono Roma e Venezia ad *importare* l' arte loro in Dalmazia, come la portarono in Levante, Asia Minore, Mar Nero. Non è vero! In Dalmazia l'arte romanica, italiana s'è sviluppata autoctona, con artisti dalmati, per le forze dell' anima latina dalmatica, in ugual guisa che si sviluppava in Toscana. L'ogivale veneziano, la sola vera importazione architettonica in Dalmazia, è quasi una parentesi esotica, non concresciuta nell' orga-

TRAÙ — IL DUOMO ROMANICO: ABSIDI (A. 1200) E IL CAMPANILE VENEZIANO (XV E XVI SEC.).

TRAÙ — DUOMO: IL PORTALE DEL RADOVANO (A. 1240).

nismo; appariscente sì, ma storicamente insignificante nell' evoluzione dell' arte italiana in Dalmazia.

I grandi trionfi dell'arte dalmatica sono dell'epoca romana augustea e poi di quella dioclezianea, classicamente e vezzosamente baroccheggiante; sono dell'arte primitiva cristiana, che qui, a Salona, si sviluppa dal II sec. in poi — rarissimo esempio e centro d' importanza straordinaria per la storia dell'arte cristiana, pari e forse superiore, dopo Roma, all'importanza in questo campo dell'*area* di Cartagine e dei monumenti di Ravenna —; sono i trionfi dell' arte romanica, gloria dei liberi municipi in Dalmazia come in tutta Italia, con tutte le sue gradazioni dal preromanico ai primitivi della Rinascita; e infine l'apoteosi del Rinascimento, con Giorgio di Sebenico e con i Laurana di Zara, maestri di Bramante e di Raffaello. Non si dimentichi: Francesco Laurana, dalmata di Zara, porta per primo il bel Rinascimento d'Italia a Marsiglia, ad Avignone, a Tarascona, alla corte del buon re René, donde conquista la Francia; Giovanni il dalmata di Traù porta per primo il Rinascimento alla corte di Mattia Corvino, re d'Ungheria. Sono questi due grandi artisti dalmati che lanciano nel

CATTARO — DUOMO: PARTICOLARE DEL CIBORIO ROMANICO. L'ARCHITRAVE E IL BALDACCHINO.

CATTARO - IL DUOMO (S. TRIFONE) ROMANICO (XII SEC.), RISTAURATO DOPO IL TERREMOTO DEL 1667.

mondo, uno ad occidente l'altro ad oriente, il nuovo verbo di bellezza e di euritmia, verbo del genio d' Italia [1].

Che in queste gloriose vicende dell' arte tra le due opposte sponde del mare-lago Adriatico vi sia stato pure uno scambio costante di artisti e di correnti artistiche è naturale e necessario. Ma la Dalmazia più ha dato di quel che ha preso alle altre province d'Italia. Dai tempi di Roma la Dalmazia, che è terra tutta di rocce pietra, l'architettura e la scultura, che la pittura, sebbene anche questa abbia avuto in tutti i tempi degni suoi rappresentanti dalmatici. E la ricchezza dei grandiosi monumenti romani, specialmente quelli dioclezianei, non poteva non educare in modo continuativo e profondo all'ispirazione classica e al lavoro fine l'anima degli artisti dalmati.

Non sono bastati, nè basteranno volumi interi ad illustrare, non diciamo tutta la Dalmazia,

SEBENICO — IL DUOMO.
Primo piano a destra e portale di Antonio delle Masegne (a. 1440); absidi, volte e cupole, opere del Rinascimento di Giorgio Orsini di Sebenico dall'anno 1440 in poi.

— ottimo calcare, ottimi marmi — ha avuto continuamente in esercizio le sue famose cave, *petrare,* delle isole di Pago, Arbe, Brazza e Curzola, di Sebenico, di S. Elia presso Traù e di Cattaro, e con le cave le maestranze, le scuole di lapicidi, di tagliapietre, di *petrari,* come umilmente si dicono dapprima quei bravi artefici, che poi si diranno *magistri*, e — salendo la scala gerarchica con l' umanesimo — *protomagistri* e architetti.

Perciò fiorirono maggiormente le arti della ma nemmeno i tesori d'arte delle singole città dalmatiche. Così immensa ne è la ricchezza — patrimonio artistico nazionale d' Italia! — che appena una pallida, ma incompleta idea se ne può avere dalle molte centinaia di magnifiche tavole finora uscite nei nove volumi delle edizioni di lusso di Torino (Crudo), di Berlino (Gurlitt-Kovalczyk) e di Vienna (Jvecovich-Schroll): anche qui intere città non sono ancora rappresentate. A ciò vanno aggiunte le pubblicazioni sulla ricchissima produzione artistica, dispersa fuori della provincia, dei grandi dalmati Giorgio da Sebenico, Luciano e Francesco Laurana, Giovanni il Dalmata, Andrea Meldolla: opere

[1] Vedansi: Michel, *Histoire de l'art* (Parigi, ed. Colin) e F[illegible], *Giovanni Dalmata* nel « Jahrbuch der k. preuss. Ksts., 1901 ».

voluminose, corredate di moltissime illustrazioni (Adolfo Venturi, Budinich, Frey, Burger, Rolfs, Fabriczy e Folnesics).

Noi quindi dobbiamo limitarci ad accennare per sommi capi ad alcuni capilavori dell'arte dalmatica, illustrandone soltanto quelli che ci sembrano tante pietre miliari nell'evoluzione dell'arte purissima italiana dei dalmati.

I tesori d'arte romana, augustea, dioclezianea e primitiva cristiana si possono considerare il substrato estetico, sul quale crebbero e fiorirono le anime degli artisti dalmatici, e sono — in quanto si tratta di oggetti mobili, da monete a sculture architettoniche — raccolti negli importantissimi Musei di Zara e di Spalato [1]. Ricordiamo fra gli altri molti i pregevolissimi particolari del grandioso Palazzo di Diocleziano e della vicina Salona gli scavi e i resti della grande basilica e del cimitero dei martiri.

Sono monumenti d'importanza somma, perchè da essi, dalla magnifica Port'Aurea e dal graziosissimo Tempio di Giove (oggi battistero) – sempre nel palazzo dioclezianeo — provennero i migliori e più profondi influssi, che indubbiamente riscontriamo nelle opere degli artisti dalmatici del medio evo e del Rinascimento.

Così già la basilica preromanica di S. Giovanni Battista ad Arbe imita nel VII sec. l'ambulacro originale della basilica salonitana; il S. Donato di Zara s'ispira, fondendoli, agli esempi del mausoleo dioclezianeo, delle basiliche e dei battisteri (edifici centrali) salonitani; tutta la grammatica ornamentale dei meravigliosi monumenti romanici e delle opere dei due grandi artisti, Radovano di Traù e Buvina di Spalato, che si possono dire i precursori (XIII sec.) del Rinascimento dalmatico, attinge a questa pura e nobile fonte romana.

Lo vediamo nei caratteristici campanili romanici che — sul prototipo di quello di S. Maria di Zara — sorgono intorno al 1200 lungo tutta

RAGUSA – PALAZZO DEI RETTORI, RICOSTRUITO NEL XV SEC. PER OPERA DI MICHELOZZO E DI GIORGIO DI SEBENICO.
(Rinascimento e resti d'ogivale e del tenace romanico).

[1] Specialmente il Museo di Spalato per la ricchezza inesauribile degli scavi di Salona non cessa di aumentare le sue collezioni di arte romana e primitiva cristiana, già vastissime e tali da poter misurarsi con le più importanti collezioni mondiali del genere. Anche il Museo di Zara si arricchisce sempre più per gli scavi di Nona e delle altre vicine città romane; purtroppo ancora quasi inesplorate.

la Dalmazia da Arbe a Spalato; nel magnifico Duomo di Zara, che con la sua decorazione di arcatelle cieche ricorda, oltrecchè la Port'Aurea di Spalato, i Duomi di Pisa e di altre città toscane; nel superbo Duomo di Traù, che sotto il suo atrio cela la magnificenza sculturale della Porta di Radovano, la quale, accanto alla porta intagliata in legno e al pulpito scolpito in pietra dal Buvina per il tempio di Spalato, sono i tre gioielli più preziosi dell'arte dalmatica di questo periodo. Le chiese abaziali benedettine, S. Giovanni Battista di Traù e S. Grisogono di Zara, perchè di forma veneziana e non goticamente nordica — noi dobbiamo la Rinascita classica dell' arte di Giorgio Orsini, nato a Zara, ma detto di Sebenico, perchè quivi fiorì dal 1441 in poi una prospera e numerosissima scuola di allievi suoi intorno alla fabbrica del Duomo, gioiello dell'età d'oro della più pura arte italiana, che a Firenze cominciava con il Brunelleschi, a Mantova e a Rimini con Leon Battista Alberti e in Dalmazia — contemporaneamente e certamente non più tardi! — con Giorgio Orsini.

RAGUSA — LA ZECCA, POI DOGANA. OPERA ATTRIBUITA AL MAG. PASQUALE DI MICHELI, RAGUSEO.
(Rinascimento e ogivale del 1500).

altri due monumenti romanici, hanno moltissime analogie decorative con il Duomo di Traù.

E vediamo gl'influssi tenacemente perpetuantisi e rinnovantisi dell'arte dioclezianea e salonitana nel romanico dei chiostri religiosi, ovunque sorgano in Dalmazia, come ce ne dà un esempio il convento di S. Francesco di Ragusa; delle chiese di Lesina e di Curzola; del Duomo di Cattaro, ove vediamo — come ad Arbe, a Zara, a Traù, a Curzola — ancora un esemplare tipico dei cibori dalmatici-pugliesi.

A questi benefici influssi d' arte indigena — non turbati dalla passeggera e superficiale importazione dell'ogivale; italiano anch'esso però,

In tutte le sue opere — anche quando dal contratto o dalla scuola gli è imposta la tradizionale appariscente forma gotica — Giorgio infonde l'alito nuovo della sua anima classica: così a Pago, ove crea una città nuova, così in Ancona donde la sua arte conquista le Marche, come aveva conquistato la Dalmazia.

Un altro fiorentissimo centro d' arte prettamente italiana fu in questi anni la ricca repubblichetta marinara di Ragusa, rimasta libera e indipendente fino al 1808 e dall'Austria unita nel 1815 alla Dalmazia. Anche qui Giorgio fu chiamato a sostituire il grande architetto fiorentino Michelozzo, successore del Brunelleschi

nella fabbrica del Duomo di Firenze. Giorgio ricostruì il palazzo per i Rettori, suprema carica della repubblica, come quella dei Dogi a Venezia; e diresse i lavori fortificatori della città. Poco dopo sorge il palazzo della Zecca per opera del m.º Pasquale di Michele, raguseo; e nel 1520, come voto dopo una gravissima pestilenza, la graziosa chiesetta di S. Salvatore, che è una delle tante imitazioni in Dalmazia (S. Maria a Zara, Duomo a Lesina ecc.) della facciata del Duomo di Sebenico. Bartolomeo di Mestre, architetto del S. Salvatore, era uno dei successori di Giorgio Orsini a *Protomagister* per il Duomo di Sebenico; quindi lo imitava anche a Ragusa.

RAGUSA — S. SALVATORE, ATTRIBUITO A BARTOLOMEO DI GIACOMO DI MESTRE (A. 1520).

Purtroppo un terribile terremoto, che danneggiò anche la vicina Cattaro, devastò nel 1667 Ragusa; l'incendio sviluppatosi fra le rovine fece il resto. Con tutto ciò la città rinasce e rifiorisce con un graziosissimo barocco, che del resto aveva avuto i suoi inizi già a Zara e altrove in Dalmazia per opera nientemeno che di un San Micheli.

Degli allievi di Giorgio rimasti in Dalmazia dobbiamo citare Andrea Alessi, che molto lavorò a Sebenico e ad Arbe, ma che ci lascia i suoi capilavori a Traù nel battistero e nella cappella Orsini, due evidenti imitazioni nella sagoma e nell'architettura del tempio di Giove dioclezianeo. La cappella Orsini — pur essa,

come il battistero, entro il Duomo — più per le opere fini e delicate di Nicolò fiorentino, succeduto a Giorgio nella fabbrica del Duomo di Sebenico, che per le forti e rudi sculture dell'Alessi, è un vero gioiello di grazia e di purezza classica.

Dei grandi artisti dalmati, che operarono fuori della Dalmazia, i due Laurana — secondo accennammo — sono di un' importanza eccezionale nella storia dell'arte italiana, in Italia e nel mondo. Ogni opera loro, dalle giovanili, rimaste in Dalmazia, a Zara, ove nacquero, a Traù e a Sebenico, ove certamente furono allievi di Giorgio Orsini, ai capilavori ultimi dell' arte loro, disseminati per tutt'Italia e Francia, per i Musei di tutto il mondo da Parigi a Berlino, a Vienna, ad Avignone, a Palermo, ogni opera loro porta l' impronta profonda ispiratrice dei monumenti dioclezianei dalmatici. Luciano l'architetto principe, ma pure scultore e pittore — come tante menti universali dell' età d'oro della nostra Rinascita — con il palazzo ducale d' Urbino, la maggior opera sua, si appalesa il fondatore di quel Rinascimento umbro, che si afferma pure negli altri suoi capilavori di Gubbio, di Pesaro, di Sinigaglia e nel genio di Bramante e di Raffaello, allievi suoi urbinati, che poi a Roma fondono l'arte nuova dalmatica-umbra con quella toscana nel bello e unico Rinascimento italiano.

Francesco Laurana, scultore principe, ma anche architetto e intagliatore di medaglie, di cui la storia critica dell' arte ci rivela ogni giorno di più l' enorme sorprendente attività scultoria nei finissimi ritratti di Battista Sforza, duchessa d'Urbino, di Beatrice e di Eleonora d'Aragona, nelle maschere, nelle Madonne siciliane, nei Gesù bambini, deliziosi capilavori, finora erroneamente attribuiti a Desiderio da Settignano e a Mino da Fiesole — tanta ne è la delicata ed elegante finitezza! — lavorò pure a Urbino e a Rimini. Le opere maggiori sue sono l'Arco trionfale di Napoli, meraviglia scultoria, cui collaborarono i più insigni artisti italiani del tempo, e gli altari di S. Lazzaro a Marsiglia e di S. Didier ad Avignone.

ZARA — LA PORTA DI TERRAFERMA, DEL SAN MICHELI (A. 1543).

Il terzo grande dalmata dell'epoca, Giovanni di Traù, della scuola di Bregno dai celebri monumenti funerari di Roma, fu il compagno preferito di Mino da Fiesole nei lavori sculturali di S. Pietro (Grotte) e di S. Marco (Palazzo Venezia) a Roma.

E il neoclassicismo del sec. XIX ebbe in Dalmazia pure egregi cultori: nella prima metà del

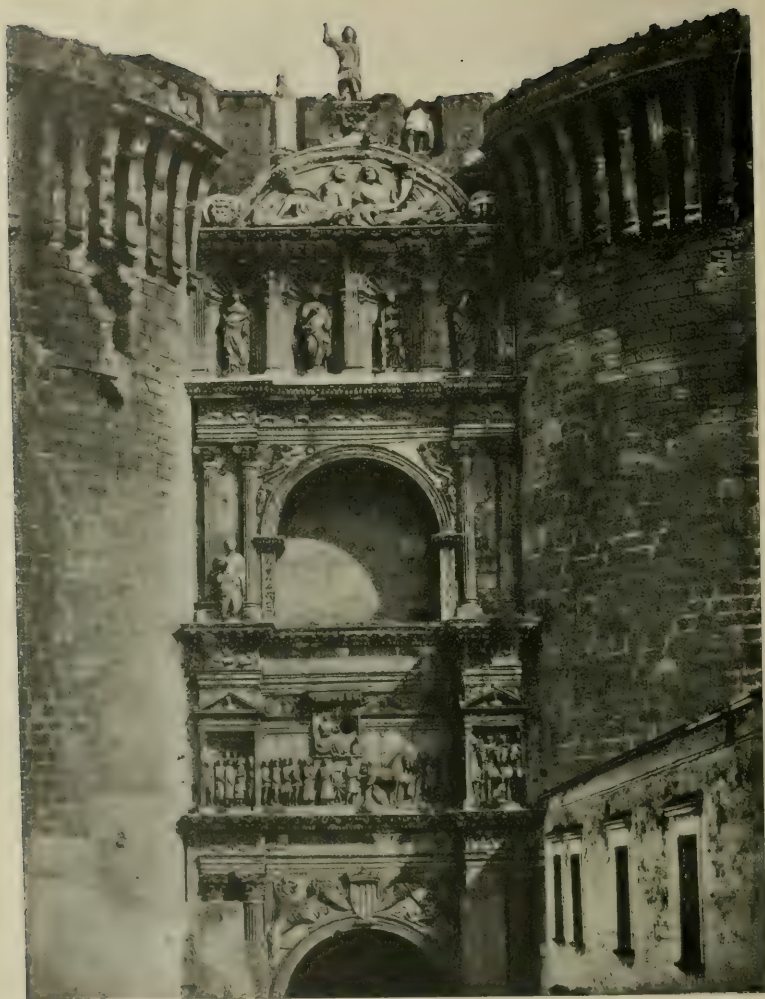
secolo lo Squarcina, autore del celebre dipinto *Galileo dinanzi ai giudici dell'Inquisizione*, il Salghetti-Drioli di Zara, e il vivente Roberto Ferruzzi di Sebenico, il delicato pittore delle Persicalli, lo Zovetti, la Cippico ed altri ancora in buon numero.

Non ci occuperemo qui dei preziosi dipinti, sparsi per le chiese e per i conventi di Dal-

URBINO (UMBRIA) — PALAZZO DUCALE, OPERA DI LUCIANO LAURANA DI ZARA (A. 1468).

Fot. Alinari.

Madonne, che ornano le pareti di tutte le case italiane.

Dei giovani « moderni » artisti dalmati, che appena cominciano ad acquistar fama, nomineremo il Devich, il Fasolo, il Fossombrone, il mazia, appartenenti al Carpaccio, a Tiziano, al Vivarini, ai Palma, al Rosselli; nè delle fiorenti scuole di intagliatori in legno, per cui quasi ogni chiesa di Dalmazia ha stalli, scrigni, armadi e crocefissi meravigliosi; nè delle arti mi-

NAPOLI — L'ARCO TRIONFALE DI ALFONSO D'ARAGONA NEL CASTEL NUOVO.
OPERA DI FRANCESCO LAURANA DI ZARA (A. 1455).

(Fot. Alinari).

nori in oreficeria, ferri battuti, smalti, per cui ogni chiesa e ogni famiglia patrizia ha tesori d'arte religiosa (reliquiari, pastorali ecc.) e domestica (suppellettili, picchiotti, pizzi ecc.).

Conchiuderemo soltanto chiedendo: quale terra diede mai maggior prova di appartenenza alla Madre Patria di quella che ha data e dà la Dalmazia all'Italia, in venti secoli di storia e di civiltà? [1].

ALESSANDRO DUDAN.

[1] Chi desidera più ampie notizie sull'arte in Dalmazia, consulti le voluminose, sebbene antiquate, opere inglesi: T. G. JACKSON, *Dalmatia, Quarnero and Istria*, Oxford, 1887, e HAMILTON-JACKSON, *The Shores of the Adriatic*, Londra, Murray, 1908; nonchè gli ottimi capitoli di ADOLFO VENTURI nella sua *Storia dell'arte* e nella rivista sua *L'Arte* (Roma, 1908 e ss.) e AMY BERNARDY, *Istria e Dalmazia* (ed. Istituto Italiano d'Arti Grafiche, serie « Italia Artistica », Bergamo, 1915).

GIORGIO CHIULINOVICH DI SCARDONA (A. 1460): LA VERGINE IN TRONO COL FIGLIO.
R. Pinacoteca di Torino). (Fot. Alinari).

SILVIO BICCHI: LA TAVERNA (PASTELLO).
Premio Principe Umberto.

NOTE ALLE PREMIAZIONI
DELLA ESPOSIZIONE NAZIONALE DI BRERA.

LA decisione della Giuria chiamata ad assegnare i due premi Principe Umberto (ciascuno di lire quattromila) destinati alle « *due opere più commendevoli di pittura e di scultura* » fra quelle esposte alla Mostra Nazionale di Brera, pecca in modo certo dal punto di vista giuridico, in modo probabile dal punto di vista artistico.

La Giuria fu eletta con il preciso scopo di assegnare due premi e non uno solo, come fece, non accordandosi gli otto giudicanti (uno era assente) nella seconda opera da premiarsi. Pure il Regolamento dei premi Principe Umberto stabilisce tassativamente al paragrafo 22 che « Tutte le opere esposte, a qualunque genere o ramo dell'arte appartengano ecc. possono aspirare ai detti premi » e al paragrafo 23 aggiunge quasi a dissipare ogni dubbio « in generale si sottintende che ogni opera aspiri al premio ». Ne viene logicamente la presunzione che tutti gli espositori, dal momento in cui la loro opera fu accettata alla Mostra acquisirono il diritto a che *entrambi* i premi venissero assegnati e non uno solo: diritto che la monca deliberazione della Giuria viene inesorabilmente a ledere. La Giuria, a parer nostro, come non aveva la possibilità di accumulare i due premi o di frazionarli, così non aveva la facoltà di venir meno alla norma del regolamento (§ 30) determinante che « la relazione del Giurì dovrà categoricamente ed in forma assoluta rispondere al quesito: *quali sieno le due opere più commendevoli* ». Se non è il caso che gli artisti espositori in generale e in particolare i due rimasti, per così dire, in ballottaggio (Brignoli con « *1914* », Alberti col « *Nazzareno* ») promuovano una revisione o un annullamento del verdetto, certo sarebbe opportuno aggiungere al regolamento una massima determinante l'invalidità delle votazioni cui partecipi un numero *pari* di membri della Giuria.

Cosa fatta capo ha. Resta a sperare che le quattromila lire inassegnate costituiscano (come avvenne altra volta dopo contestazioni sopravvenute che annullarono la premiazione (1878)) un altro premio Principe Umberto per la prossima Mostra.

*
* *

Il premio Principe Umberto fu assegnato a Silvio Bicchi per un pastello *Taverna*, nel quale

si ritrovano più sviluppate e più forti le qualità che già notammo in *Metamorfosi* all' ultima Biennale Veneziana. Il quadro figura una taverna di scarso carattere, forse in un sobborgo sivigliano, in un angiporto malagheno o sorrentino o appena nel bassofondo di una delle nostre capitali : le visitavano al tempo del *tango* i Granduchi russi di buona memoria e gli *snobs* internazionali ! Al centro una snella figura femminile segnata da un gesto snello e da un tono rosso cupo balla con un giovinastro; un violoncello ed un' ocarina suonati da due vagabondi segnano il ritmo ; altri volti viziosi emergono dalla penombra, mentre sul limitare dell'entrata la notte versa il suo silenzio e la sua luce di stelle sul colloquio di un giovane e di una megera. Nell'insieme un quadro ben composto che una volta si sarebbe detto « di genere » : rivela gusto, capacità e vigore, pur mancando d'audacia tecnica e di genialità di concezione.

Per incoraggiare un'opera sapiente, diligente e vasta, uno sforzo d'intelligenza e di lavoro non comuni, la Giuria ha assegnato una delle medaglie d'oro del Ministero della Pubblica Istruzione al « *1914* » del Brignoli. Val la pena di parlarne diffusamente perchè la mole, l'attualità e l'audacia del soggetto orrendo richiamano l'attenzione e la discussione tanto del pubblico quanto della critica. Il Brignoli ha riassunto simbolicamente nel suo quadro il primo atto della tragedia della nostra generazione e ha raffigurato un enorme e sterminato carnaio sul quale, in atto di battezzatore macabro, un bambino biondo agita i moncherini sanguinanti delle braccia mutilate. Cadaveri e cadaveri si stendono senza fine come in un incubo sul livido terreno di una landa che sarebbe interminabile se, nello sfondo, una fumacéa turbinosa di incendio non chiudesse un orrore per indurre ad immaginarne altri. Ora, se il quadro dà, specialmente al pubblico, una impressione spontanea e raccapricciante, offre non pochi appigli alla discussione della critica ; prima di tutto vien fatto di chiedere se l'ampiezza della visione sia necessaria : perchè raffigurare cento cadaveri invece di un cadavere solo non significa accrescere la forza e la profondità della sensazione. E poi, come mai i nudi degli uccisi (che rivelano veramente un disegnatore maestro) hanno la pieghevolezza di corpi viventi e non la rigidità cadaverica? e i moncherini delle braccia troncate perchè non hanno la inflessione propria delle contrazioni muscolari ? e perchè tutto quel bitume di nuvolaglia e di fumo nello sfondo? Nessun spettacolo è più tragico di un solo cadavere in piena luce, sotto un azzurro impla-

LUIGI BRIGNOLI : « 1914 » (OLIO)
Medaglia d'oro del Ministero della P. I.

cabile, come se ne vedono abbandonati miserabilmente nella *no man's land;* e nulla dà meglio l'idea d'una battaglia divampante dello sfondo de *Las Lanzas* di Velasquez : la pianura chiarissima percorsa dai fremiti del combattimento con i cavalli smarriti, gli uomini sbandati, il muoversi delle masse e delle nuvole e incendi radenti che si rattizzano e si smorzano secondo le folate.

Si direbbe che la guerra di questa pittura del Brignoli sia stata più pensata che vista : e più immaginata che sentita ; nata più dalla cerebralità che non dal sentimento. Difetto che *1914* » ha comune con « *La Guerra* » di Franz Stuck che pure ricorda, e con i quadri che nell'antiguerra vennero fatti per il concorso bandito da Società per la pace sul tema « Gli orrori della guerra e i doni della Pace ». Nell'odierna Esposizione nazionale una ventina d'opere almeno si ricollegano alla guerra. Se alcuni come il Cagnoni con *La lettura del Comunicato*, la Miani con una delicata e sentita visione di ospedale intitolata *Sacrifizio*, l' Iodi con *Fra prigionieri austriaci*, L. Rossi con *Ricordi di trincea* hanno cercato di darci almeno la guerra delle retrovie ; con scarsissima fortuna il De Strobel (*Cavallo morente*), il Bronchin (*L'inseguimento del nemico*) hanno tentato la figurazione della guerra vera. Altri artisti hanno preso la guerra piuttosto come un pretesto ; donne in lutto assunsero il titolo di *madri di eroi*, o di *profughe* ; un bel paesaggio del Verno, per esempio, appiccica alla desolazione di un villaggio montano il titolo *Autunno di guerra*, senz'avere per questo un significato speciale. Neanche la tragedia che inchioda alle croci *Le Madri* di Alberto Ferrero in cospetto ai figliuoli stroncati dalla battaglia raggiunge il suo scopo e l'Arpesani con tre molli e insignificanti *Cariatidi del dolore* (ispirate alla statuaria brutale e violenta di Mestrovic) ha spinto troppo oltre le sue forze.

ADRIANA MIANI POLLI : SACRIFIZIO (OLIO).

Il fronte interno, dove pure vi hanno mirabili sacrifici, tenacie ostinate di abnegazione e

AROLDO BONZAGNI: SERENATA DI TOSELLI (OLIO).

G. B. GALIZZI: GLI ALTRI EROI (OLIO).

di lavoro, ha ispirato al Galizzi il simbolico *Gli altri eroi* di una freddezza neo-classica assai rinnovata e personale.

Accanto alla tendenza dell'arte di guerra è visibile in questa mostra una rinascenza mistica che dà i più bei frutti e si riassume con maggiore originalità nell'altorilievo *Maria dà luce ai pargoli cristiani* di Adolfo Wildt e nel *Nazzareno* di Achille Alberti (premiato con medaglia d'oro del Ministero della Pubblica Istruzione). Il fraticello di Assisi, per esempio, ha ispirato una statua del Pellini, un *San Francesco* poco mansueto e poco umano del Carpi e un *Frate Francesco* veramente mistico di Umberto Sulietti pittoricamente nuovo, audace d'intonazione semplice e spontaneo di gesto e di fattura.

La terza medaglia d'oro del Ministero fu assegnata all' opera di un divisionista *Tramonto* (*Campagna lombarda*) di Lazzaro Pasini, meritevole di ogni elogio per quanto discenda dal capolavoro prodigioso di Pelizza da Volpedo « *Il sole* » ora alla Nazionale di Roma.

Il premio Cassani per un'opera di puro sentimento toccò al quadro di Pietro Verzetti « *Madre* » che tra le influenze di Carrière e di Alciati dice una parola abbastanza originale.

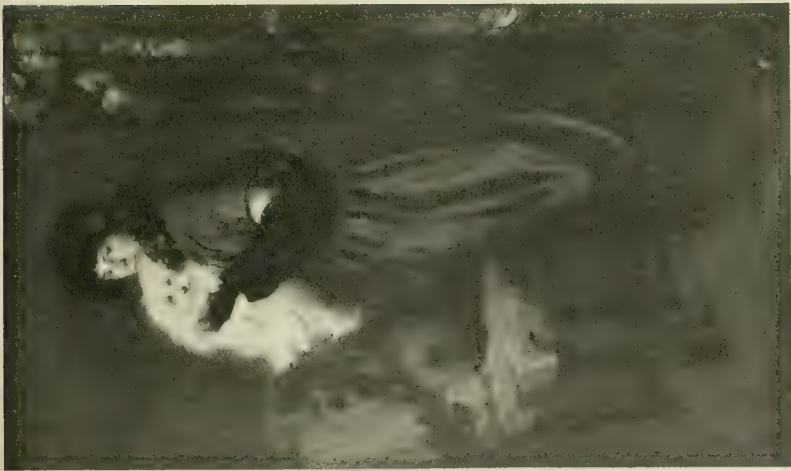
La pittura di figura e il ritratto sono le meglio rappresentate alla Mostra. L'Alciati ha un bellissimo *Ritratto femminile* nel quale si rivela anche una volta la signorilità del suo pennello, la sobrietà elegante della sua maniera, la pennellata larga e sicura degna di un Maestro, l'unico che possa oggi, con il Mancini, gareggiare coi più grandi ritrattisti stranieri. Si noti ch'egli riprende qui una deliziosa figura femminile, che gli ispirò altre opere, animandola di una nervosità sensuale che le sorride tra gli occhi e segna un brivido nel suo tipo ideale di bellezza moderna. La conoscemmo in un ritratto dal grande cappello alla Mostra nazionale del 1912, la ritroviamo qui in un gesto di fuga che dà alla sua femminilità deliziosa il fascino dell'inafferrabile. L'Amisani ha pure un bel *Ritratto di signora* al quale rimproveriamo tutti i difetti della sua magnifica ed irruente facilità; il Cazzaniga nel *Ritratto della signora*

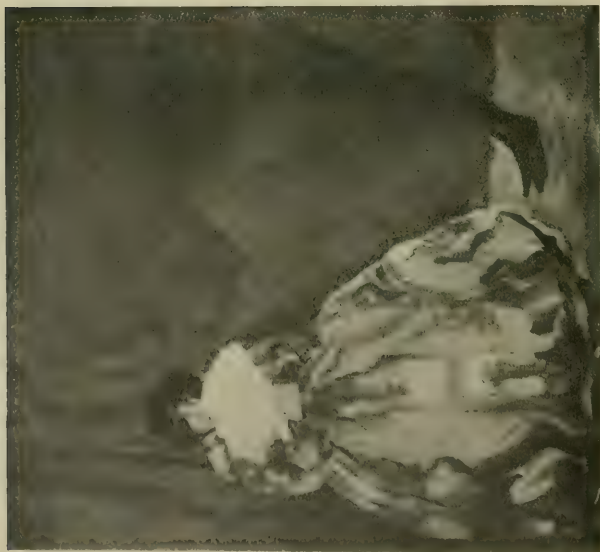
LAZZARO PASINI: TRAMONTO (CAMPAGNA LOMBARDA).
Medaglia d'oro del Ministero della P. I.

PIETRO VERZETTI : MADRE (OLIO).
Premio Cassani.

GIUSEPPE AMISANI : RITRATTO (OLIO).

ARCHIMEDE BRESCIANI: RITRATTO (OLIO).

ANSELMO BUCCI: IL CORSO (OLIO).

AMBROGIO ALCIATI: RITRATTO (OLIO).

CARLO CAZZANIGA: RITRATTO DELLA SIGNORA MORETTI ABBOVE (OLIO).

GILDA PANSIOTTI: IL FIORE DEL DIAVOLO (OLIO).

AROLDO BONZAGNI: RIFIUTI (OLIO).

CARLO PAOLO AGAZZI: DRAMMATICO (OLIO).

PIETRO DE FRANCISCO: LA FOLLA (OLIO).

Moretti Abbove chiude in un'abile armonia di toni verdi un'elegante espressione di femminino moderno; il Bresciani con un solido ed onesto *Ritratto del Capitano Martini* ci dimostra la sua costante evoluzione pittorica e la sua volontà di rinnovarsi e migliorarsi sempre.

Due decorative impressioni che paiono ispirate da un minuetto di Debussy o da una mascherata di Verlaine espone Gilda Pansiotti: *Burattini* e *Il fiore del diavolo.* Sempre dal secolo galante Carlo Paolo Agazzi evoca i fantasmi in bautta del suo *Drammatico* e del *Motivo settecentesco.*

Ma Aroldo Bonzagni si fa parte da sè stesso: spirito scettico di pittore ribelle, vede il mondo con un'amarezza ironica e dolorosa che sorride sulla vita degli uomini per non doverne lacrimare, come il Figaro di Beaumarchais. Egli è ben degno di arrivare al posto al quale lo destinano (solo ch'egli voglia durare e non disperdersi) l' infaticabile tenacia e l'ingegno di prim'ordine. I *Rifiuti* e *Serenata di Toselli* sono robusti quadri, schietti nel disegno e nel colore, nuovi d'ispirazione e personalissimi di maniera.

Il Biasi, ammirevole anche questa volta, sopratutto in *Sera di festa,* ha il torto di ripetere sè stesso, di non progredire; così il Bucci che con reminiscenze di Pissarro e di Raffaelli ci dà *Il Corso.* Migliore e più nuovo l'effetto della *Folla* di De Francisco.

Paesaggista che non conoscevamo e che ci pare promettentissimo il Solenghi col *Raggio lunare;* modellatore nervoso e scaltro, il Supino, che pure ci sembra nuovo alle Esposizioni, ha un *Ritratto,* vibrante di vita e di espressione. Amleto Cataldi ha una *Bagnante* di grande stile e di fattura superba.

MARIA RONCALLI: CASA RUSTICA.

* * *

Idee nuove dunque assai poche, rivelazioni di nomi ignoti, nessuna, qualche tendenza originale e scarsi tentativi di rinnovamento.

Le manifestazioni cubiste e futuriste degli ultimi anni, non solo sono abbandonate; ma sembra siano passate nel cielo dell'arte italiana come meteore senza lasciare altr'orma che una striscia luminosa durata un batter di ciglia.

Malinconia? Malinconia, sì, davanti a questa

vita assai anemica di un'arte che sembra invocare *più luce* come il poeta moribondo; ma fede. La maggior luce all'Italia anche per questo suo regno verrà: abbiamo ferma fede che verrà forse dagli artisti d'oggi, forse da qualche ignoto fanciullo che rasenta timido e trasognato il vortice del mondo nelle nostre città tempestose, forse da qualche ragazzo che indurisce la mano predestinata sull'otturatore di una mitragliatrice e guarda con occhio divino l'oriente dall'orlo della trincea...

RAFFAELE CALZINI.

AMLETO CATALDI: FAGNANTE.

CRONACHE.

GIUSEPPE FRACCAROLI.

Il nome e l'immagine di questo italiano dalla vasta e geniale coltura non devono mancare nelle pagine di questa rivista che mira a rispecchiare insieme la vita dell'arte e l'arte della vita. Quando la notizia della sua misera fine si diffuse nei giornali, anche coloro che non lo conoscevano di nome o soltanto di nome lo conobbero avvertirono dal tono dei giornali, pur nella rapidità dell'annunzio, che l'Italia perdeva qualcuno. Sentirono che non si sfogliavano i soliti fiori delle necrologie sul letto di morte dei soliti uomini che durante la vita riuscirono a giovar molto a se stessi e seppero allargare e moltiplicare i cerchi delle conoscenze; uomini degli affari o della politica, mediocri ma abili nel costruirsi un'esistenza sonora come uno strumento capace di risonanze più rumorose che delicate.

Giuseppe Fraccaroli apparteneva all'alta coltura italiana. Era uno dei nostri migliori ellenisti. Mostrò in varie opere il suo acume di filologo e il suo gusto di traduttore. La lingua di Platone e di Pindaro non gli era familiare soltanto nel senso scolastico, ma anche e sopra tutto nel senso spirituale. Ne viveva. E dicendo « ne viveva » vogliamo dire che nulla era più diverso da lui del barbaro occhialuto alacre e acre in frugare il mondo greco e in ostentarne una conoscenza non dissimile da quella dell'usciere che nella casa violata ha girato tutte le stanze, annotati tutti i mobili, cacciato il naso in tutti i cassetti, tutto elencato, soppesato, valutato e sigillato (intorno, più greve il senso della rovina); ma nulla più simile a lui dell'ospite sagace e sereno, che diffonde il suo spirito nelle amabili cose circostanti e se lo nutre di vita squisita e sa intonarsi alla mirabile contrada e fra gli uomini in apparenza diversi ritrovare la parentela eterna e vivace.

GIUSEPPE FRACCAROLI.

L'abisso che divide i concetti di erudizione e di coltura egli lo aveva signorilmente varcato. Non si era racchiuso ne' suoi studi particolari come in una torre divisa dal resto del mondo, ma da grandi finestre aperte guardava alle cose del mondo, vicino e lontano, con gentilezza di poeta e con passione d'uomo. E nella contesa tra i così detti filologi di scuola tedesca e i propugnatori d'un rinnovamento che affermasse una nuova via, propria, egli fu naturalmente con questi.

Di tale contesa, che la guerra inacerbì e che non è cessata nè può cessare, sebbene la miseranda caduta d'uno dei campioni paia averla sopita, non è qui il luogo di giudicare. Come in tutte le contese, la ragione e il torto non si compartono mai esattamente; e l'asprezza dei giudizi e dei risentimenti doveva confondere ancor più il torto e la ragione in un periodo di tempo in cui agli argomenti riguardanti la dottrina si mescolavano dubbi riguardanti l'amor patrio d'italiani durante la guerra alla « dotta » Germania. E' fuor di dubbio, per noi, che eccellenti italiani — ognuno alla sua guisa, secondo le proprie abitudini mentali — siano i migliori dalle due parti; e che dalle due parti gregarii non sempre sinceri e disinteressati nello sceglier la fazione abbiano più turbato e nociuto che giovato e fatto luce.

Ottimo italiano fu certamente Giuseppe Fraccaroli.

Lo scoppio della guerra mondiale lo trovò pronto, risoluto, pugnace, fra gli uomini che sentirono immediatamente le tragiche necessità e i doveri più ardui. Troppo egli aveva lamen-

tato nel suo cuore e in taluni suoi scritti l'avvilimento della tempra italiana nel grigio tempo che diede un'aria greve, quasi muffita, di museo alle memorie del vicino Risorgimento perchè egli potesse accogliere l'idea d'un'Italia incurante del suo avvenire e prona a carpire negli angoli della foresta tutta echeggiante di ruggiti leonini l'erba dei profitti neutrali.

Poi, dello spettacolo atroce che diedero le diatribe della nostra neutralità e della oscurità d'animo che rimase, pur durante la guerra, in molti italiani e non fra i più umili di condizione sociale, studiò le cause, misurò gli effetti, fece la diagnosi e indicò la cura in un libro apparso pochi mesi prima della sua morte: *L'educazione nazionale* [1].

Questo libro è come il suo testamento. Molto denso di pensieri — un po' troppo, si potrebbe aggiungere a rigor di critica —, molto denso perchè scritto veramente *ex abundantia cordis*, esso contiene l'esame degli errori, dei traviamenti, degli oblii che infirmarono e in qualche momento parvero soffocare la nostra schietta coscienza di nazione.

E il male più grave non fu tanto nell'ignoranza dei moltissimi quanto nella mala qualità di nutrimento spirituale data a coloro che dovevano imprimere un carattere e conferire un valore al proprio Paese. La prima fonte del danno fu nella scarsa italianità della nostra coltura e sopra tutto del sistema di diffonderla. Dall'alto derivò in basso, a mano a mano, ogni altra varietà del danno. Una borghesia male educata subì più che non volle il destino librato sopra le razze degli uomini in un'ora tremenda e maravigliosa della terra.

Filologo, egli non poteva non toccare vivamente anche la responsabilità della filologia nel campo dell'alta coltura. E il fondamento di buona parte della sua critica potrebbe essere indicato in un largo parallelo ch'egli fa tra la ragione e la vita, come tra la filologia e l'arte. La ragione sta alla vita come la filologia all'arte. Una tesi cosiffatta dev'essere naturalmente intesa con grande misura; ma Giuseppe Fraccaroli, pieno di spirito greco, non ignorava questa potenza, la quale risulta a grandi tratti anche dalle sue pagine più appassionate, anche da' suoi giudizi più polemici.

In questo bel libro dell'*Educazione nazionale* assai spesso la semplicità familiare ma non inelegante e l'arguzia non disdegnosa di modi piani e anche comuni richiamano a mente il tono dei dialoghi socratici. E le numerose citazioni da Platone e dagli altri greci non guastano in questo libro di calda saggezza mediterranea.

La cieca sorte impedì a Giuseppe Fraccaroli di veder, nella lotta fra i due spiriti della vita contemporanea, il trionfo di quello che riassume in sè come cose vive tutte le migliori conquiste spirituali del mondo antico, di Atene e di Roma. Ma egli aveva fede e desiderava d'infonderla agli altri. Morto fra gli echi delle vittorie d'occidente e d'oriente, non aveva aspettato quei giorni e quegli avvenimenti per credere nella vittoria. Parecchi mesi prima egli chiudeva il suo libro con queste parole:

Rovesciato il regno della menzogna e della forza, lavata l'illuvie delle brutali cupidigie, senza schiavi più veramente nè tiranni, senza oppressi nè oppressori, la società umana guarita e rinnovata riprenderà più sicura e alacre e serena le immortali sue ascensioni, le nobili gare fraterne, l'armonia e la pienezza della vita materiale e spirituale, individuale e sociale nel più largo senso, della famiglia, della città, della nazione, dell'umanità, in quella pace feconda e benedetta che solo la giustizia può assicurarci, quando sia riscaldata dall'amore ».

E certo questa visione dell'êra nuova fu l'ultima luce che brillò a' suoi occhi morenti.

e. j.

GINO BARBIERI.

È giunta or non è molto la notizia che il valente silografo Gino Barbieri — volontario di guerra nella Brigata Lupi — di cui non si sapeva più nulla da parecchi mesi, è morto coraggiosamente a Monte Zomo presso Gallio il 17 novembre dello scorso anno.

GINO BARBIERI.

[1] G. Fraccaroli: *L'educazione nazionale*; 2ª edizione Bologna, Zanichelli; L. 7.50).

La sua scomparsa è per l'arte una perdita dolorosa.

Egli, infatti, cresciuto alla grande scuola di Adolfo De Carolis, era in breve tempo riuscito a formarsi uno stile e ad impadronirsi di tutti i segreti della silografia.

La sicurezza della sua tecnica e la virtuosità del suo segno sono evidenti in quella superba collana d'impressioni di guerra, che è senza dubbio una delle poche e degne collezioni di visioni guerresche finora eseguite dai nostri artisti soldati; del pari evidenti nelle silografie riproducenti le posizioni carsiche acquistate dalla Galleria degli Uffizi e dalla Direzione delle Belle Arti.

Gino Barbieri coltivò anche l'incisione su più legni, cioè a più colori, sull'esempio dei giapponesi; e tentò il pastello con grazia settecentesca, ed il divisionismo con sobrietà e delicatezza, lasciandoci pregevoli paesaggi della campagna toscana.

LE PITTURE DEL BEATO ANGELICO NEL DUOMO DI ORVIETO E I RELATIVI RESTAURI.

Le pitture del Beato Angelico esistenti in Orvieto si trovano nel Duomo e precisamente nella Cappella Nuova, detta della Madonna di S. Brizio. Questa Cappella, edificata nel 1409, al posto della vecchia sagrestia demolita l'anno avanti, è ricoperta di volte a crociera, con costoloni poggiati su mensole a forma di capitelli pensili. Rimase per circa 40 anni senza essere dipinta.

ORVIETO — DUOMO (CAPPELLA NUOVA): RITRATTO DEL BEATO ANGELICO (LUCA SIGNORELLI).

(Fot. Anderson).

ORVIETO — DUOMO (CAPPELLA NUOVA): CORO DEI PROFETI (BEATO ANGELICO, 1447).

(Fot. Anderson).

Nel 1446 il rinomato pittore frate Giovanni di Pietro (il nome di battesimo era Guidolino) dell' ordine dei domenicani, detto il Beato Angelico, nato a Vicchio, presso Fiesole, si trovava a Roma a decorare la Cappella del palazzo Apostolico. Interpellato nel maggio, per mezzo del benedettino Francesco Baroni di Perugia, se voleva dipingere anche quella del nostro Duomo, accettò volentieri. E, poichè per evitare il caldo di Roma se ne allontanava nell'estate, promise di venire in Orvieto nei mesi di giugno, luglio e agosto di ogni anno, fino al compimento del lavoro. Ma in quell'estate fu atteso invano. Dopo altre sollecitazioni, l'anno successivo, e cioè l'11 giugno del 1447, fu stipulato il contratto e il nostro pittore, recando seco lo scolaro Benozzo Gozzoli e qualche altro aiuto, venne in Orvieto. Dal 15 giugno fin verso il 28 settembre disegnò i cartoni per metà della volta verso l' altare e colorì due scomparti: quello del « Cristo Giudice » e l' altro del « Coro dei Profeti ». In questo secondo scomparto pare collaborasse Benozzo Gozzoli: gli si attribuiscono le tre figure in alto a destra e la prima in basso a sinistra, tutte con capelli rosso-scuri. L'Angelico lasciò poi Orvieto prima dell'ottobre, senza ritornarvi più: forse perchè la Fabbrica del Duomo non era in condizioni troppo floride e mancava di danaro.

Più tardi, nel 1449, Benozzo Gozzoli offerse l'opera sua per continuare il ciclo di pitture iniziato dall'Angelico; ma non fu accettato perchè pare non desse soddisfacente prova. Altri pittori, in seguito, sollecitarono l' incarico di

ORVIETO — DUOMO (CAPPELLA NUOVA): CRISTO GIUDICE CIRCONDATO DA ANGELI (BEATO ANGELICO, 1447).
(Fot. Alinari).

decorare la Cappella ed altri ne furono invitati, ma non parvero all'altezza dell'importante lavoro.

Nel 1454 e nel 1455 l'acqua piovana, per infiltrazioni, infradiciava un po' il tetto della Cappella e macchiava la volta, deteriorando in qualche punto gli affreschi. Si provvide, allora, dando al tetto maggiore pendenza.

In questo frattempo che si era in pensiero per la sorte delle pitture, il mistico Autore, l'Angelico, moriva a Roma nel Convento della Minerva (1455).

Il 5 aprile del 1499, mentre i Soprastanti dell'Opera discutevano se il Pinturicchio poteva o no dipingere o si rifiutava di assumere l'impegno, Luca Signorelli, per caso o con intenzione, si trovò in Orvieto. Invitato a conferire sul lavoro da farsi, egli acconsentì di dare l' opera sua. Fu stipulato il contratto relativo e il 25 maggio, l'insigne discepolo di Piero della Francesca, che era già molto noto per le pitture di Monteoliveto, incominciò i lavori. Prima dipinse gli altri due scomparti adiacenti a quelli dell'Angelico, di cui questi aveva lasciato i cartoni (« Angeli con gli emblemi della Passione di Gesù » e il « Coro degli Apostoli »), poi continuò l'altra metà della volta verso l'ingresso della Cappella e la decorazione delle pareti, ove a mirabile testimonianza del suo eletto ingegno e del sapiente pennello, lasciò la più bell'opera pittorica del quattrocento.

Nel 1665 la parte di intonaco nello scomparto del « Cristo Giudice », che più di due secoli prima era stata deteriorata dall'umidità, si staccò e cadde. Ne andò distrutta circa metà della figura del Cristo, secondo una linea quasi verticale che si dirige dalla spalla ai piedi; lo sfondo dorato adiacente; parte delle nubi su cui è seduto il Redentore e un segmento dell'arcobaleno che lo circoscrive; un tratto della fascia decorativa vicina al costolone in alto, ritenuta opera di Benozzo e di altri aiuti; tutto il primo angelo accanto alla fascia; la testa del secondo angelo immediatamente sotto al primo; la fronte del terzo più a sinistra ancora; la fronte del quarto e il viso del quinto, ambedue presso il giro dell' arcobaleno ricordato, e una piccola parte dei capelli del sesto, più in sotto.

Fu posta sulla rottura dell' affresco una tela per togliere lo sconcio, ma essendo brutta a vedersi e di « *poco decoro* », il Camerlengo del Duomo, Avveduti, l'anno dopo (1666) sollecitava il pittore Salvi Castelluzzi di Arezzo, rinomato per gli affreschi nella Confraternita della Mise-

ricordia in Cortona, il quale venne a rifare ed affrescare la superficie caduta. Non è escluso che in quella circostanza ritoccasse anche altri punti danneggiati dall'umidità, come ad esempio uno spazio di forma quasi ovale tra il costolone della crociera e il dorso dell'angelo dalla veste celeste-chiara, sempre nel triangolo alla sinistra del Cristo, e qualche panneggio nell'altro gruppo di angeli situato alla sua destra.

Le parti rinnovate e ritoccate si riconoscono facilmente: sia perchè si nota, nel disegno e nel colorito, differenza di mano da quella dell'Angelico, sia perchè può seguirsi la linea di attacco del nuovo intonaco col vecchio.

Da quell'epoca fino ad oggi nessun restauro pittorico è stato più fatto agli affreschi dell'Angelico, i quali, come quelli del Signorelli, si conservano ottimamente e con sorprendente freschezza di colorito.

D'altra parte, credo che ai tempi nostri nessuno ardirebbe proporre ritocchi ad un' opera d' arte di così grande valore storico e artistico e nessun pittore anche abilissimo si azzarderebbe di mettervi le mani.

L'unico ultimo restauro, eseguito qualche anno fa alle volte e alle pareti della Cappella, è stato di semplice consolidamento dell'intonaco. Nello scomparto del « Cristo Giudice » e propriamente nell'angolo estremo del triangolo alla sua sinistra, si staccò e cadde, nel 1908, parte della veste rossa dell'ultimo angelo che dà fiato alla tromba. Questo improvviso allarme destò serio timore per la stabilità degli affreschi e prontamente si provvide ad evitare nuovi guasti. Dietro ordine del Ministero, a spese di questo e dell' Opera del Duomo, sotto la direzione del Pogliaghi e poi del Cavenaghi, Lorenzo Cecconi-Principi, di Roma, rimise a posto la parte di veste dell' angelo, la quale, fortunatamente, non si era troppo frantumata nella caduta, e si dedicò al consolidamento dell'intonaco delle volte e delle pareti di tutta la Cappella Nuova, mediante intelligente applicazione a gesso di piccole grappe di ottone e di punte anche di ottone, collocate pazientemente qua e là ove risultò necessario, risparmiando con ogni cura le figure e, in special modo, i visi.

MICHELE MATTIONI.

ORVIETO — DUOMO (CAPPELLA NUOVA): PARTICOLARE DEL « CRISTO GIUDICE » DEL BEATO ANGELICO.

(Fot. Anderson).

LA MOSTRA ITALIANA DI ZURIGO.

Tardi mossa a imitare alleati e nemici, l'Italia ha avuto anch'essa la sua mostra d'arte a Zurigo, e oggi sappiamo che, a imitazione anche più tarda di nemici e d'alleati, l'orchestra dell'Augusteo gira per la Svizzera a dare concerti — supponiamo — di pura musica italiana.

Non conosciamo le ragioni per le quali la mostra abbia raccolto solamente un esiguo numero di artisti nostri. Forse una delle ragioni fu la necessità del far presto, che è assai imperiosa quando si fa tardi. Ad ogni modo essi non furono più di sette: Mario Cavaglieri con sei quadri; Emilio Gola con sedici; Camillo Innocenti con tre; Antonio Mancini con ventitre, oltre due grandi piatti e quattro piccoli, dipinti; Gaetano Previati con venticinque; Armando Spadini con nove; e infine Attilio Selva con cinque opere di scultura.

Il maggior successo è stato del Previati, che era già assai noto. Il critico della *Neue Zürcher Zeitung*, che della mostra si è occupato più ampiamente di tutti gli altri, ha avuto grandi lodi per l'arte del Previati, in cui trova « den Atemzug der Grösse » — il respiro della grandezza — specialmente in quadri come *Le galere pisane*, il *Trafugamento del corpo di Cristo*, *Georgica*. Lo stesso critico è stato molto più severo per il Mancini e abbastanza severo anche per l'Innocenti, mentre ha mostrato in complesso di apprezzare l'opera degli altri.

In conclusione, si poteva fare di più e di meglio. Considerando le qualità degli espositori, si suppone che gli organizzatori abbiano voluto presentare nel Previati e nel Mancini due estremi dell'arte italiana contemporanea, e far

GAETANO PREVIATI: "MADONNA DEI GIGLI.

GAETANO PREVIATI: LA VIA AL CALVARIO.

conoscere qualche giovane — anch'essi di tendenze contrastanti — come lo Spadini, la cui arte chiara e sana è piaciuta, e il Cavaglieri colorito e tormentato.

Ma quando si pensa che le mostre degli altri Stati belligeranti (quasi ogni Stato ebbe la sua, prima, s' intende, che l'avesse l'Italia) furono più ricche, e specialmente la francese, non si sa bene chi lodare, fra noi, d'aver pure alla fine voluto far qualche cosa e chi biasimare di non

EMILIO GOLA: IL NAVIGLIO A MILANO.

aver fatto prima e di non aver portato a Zurigo una più vasta esposizione dell'attività dei nostri artisti.

Ma non soltanto nell'arte le cime ufficiali d'Italia ci hanno avvezzi, pur durante la guerra, a restare in coda. Mai più forti voleri e più alte speranze, più impeto di ascensione e di rinnovamento, ebbero più gramo sostegno là dove era lecito, almeno in questi tempi, aspettarsi altra cosa.

Per la curiosità dei lettori rileviamo dal catalogo che il maggior prezzo dei quadri del Cavaglieri raggiungeva le lire 4600; che del Gola non si vendeva nulla; che il prezzo per ciascuno dei tre quadri dell' Innocenti era di 11.500 lire; che del Mancini non si vendeva se non un solo quadro, per lire 2300, e dello Spadini un solo, per lire 11.000; che del Selva non si vendeva nulla e del Previati invece ventuno su venticinque quadri: e il prezzo più alto era richiesto per la *Madonna dei gigli*: 230 mila lire.

ANTONIO MANCINI: SONATRICE DI CHITARRA.

UN'OPERA ARTISTICA.

L'artistica urna nella quale le reliquie di San Petronio sono state portate a Roma e presentate al Pontefice fu eseguita dalla Ditta Ghezzi di Milano su disegno del prof. Mario Dagnino dell'Accademia di Belle Arti di Bologna. Il Dagnino si è ispirato nell'idearla al tempo in cui visse il patrono dei bolognesi. Il reliquiario è infatti di pretto stile romanico. Ha una volta in metallo dorato, lavorata a sbalzo, sul cui cielo esterno i gigli dello stemma del comune di Bologna sono disposti l'uno accanto all'altro così da formare un motivo decorativo che interrompono due grandi croci inscritte in un cerchio tempestato di pietre preziose. Sotto il cielo dell'urna corre un cornicione lungo il quale è posta l'iscrizione seguente: « Coelitus impetres pastor tuis dona superna, terge sordes plebemque reforma, Bononiae tuae propitius adesto. Fabricae Populi cura impensisque, a. d. MCMXVIII. » (O Pastore celeste, impetra ai tuoi i doni del cielo, purgali delle loro macchie, riforma il popolo, sii propizio alla tua Bologna. Per cura e con le offerte della fabbriceria e del popolo, nell'anno 1918). Un coronamento di piccoli archi che permettono di vedere le ossa del Santo si svolge intorno alle pareti dell'urna, sorretti da colonnine e da pilastri, adorni, questi ultimi, di statuette raffiguranti i patroni di Bologna: San Zama, primo vescovo della città; San Felice, immediato successore di San Petronio sulla cattedra vescovile; Sant'Ambrogio, al cui gius metropolitano Bologna era soggetta; e San Vitale, Sant'Agricola e San Procolo, martiri bolognesi della persecuzione di Diocleziano. Il basamento è formato da piccoli scomparti sui cui smalti sono riprodotti gli stemmi gentilizi di Benedetto XV e delle famiglie alle quali appartengono i membri della Fabbriceria di Santo Stefano, dove le reliquie saran deposte. Alla base, sui quattro angoli, stanno a regger l'urna quattro leoni che ricordano, insieme con le colonne avviluppate tra loro per mezzo di serpi, l'antica e celebre porta dei leoni di cui s'adornava un tempo l'antichissima cattedrale bolognese.

MARIO DAGNINO: URNA DELLE RELIQUIE DI S. PETRONIO.

GIORGIO CERAGIOLI: L'ALPINO.

« L'ALPINO » DI GIORGIO CERAGIOLI.

In un alpestre villaggio del Piemonte, a Villar-Perosa, nel circondario di Pinerolo, è stata innalzata la statua dell'*Alpino*, dedicata ai valorosi fratelli che su la montagna hanno difeso la Patria. La statua è dono dell' industriale cav. Giovanni Agnelli e opera dello scultore Giorgio Ceragioli.

Il donatore ha voluto che autore dell'omaggio al valore dei nostri alpini, in quell'angolo dell' alpe piemontese, in quella grande pace della montagna, feconda di lavoro, fosse l' artista di cui nell'Armeria Reale di Torino si ammira, fra le gravi armature dei cavalieri antichi, la figura in bronzo di un Bersagliere in atto di attaccare alla baionetta : opera sorta a ricordare il cinquantenario del Corpo dei bersaglieri, al quale il Ceragioli da giovane appartenne. Da quel Bersagliere, vibrante di verità, dovevano derivare il bozzetto « *I l'ôma fait pôlissia* » (ispirato al Ceragioli dal singolare eroismo di quel caporale maggiore degli alpini Antonio Vico di Canale d'Alba, il quale, dopo di aver preso, benchè ferito, il comando del plotone e averlo guidato all'assalto, pronunciava quelle caratteristiche parole, divenute popolari fra gli alpini) ed ora questa sua bella statua dell'*Alpino*, che orna da poche settimane la piazza di Villar-Perosa.

Giorgio Ceragioli, il chiaro scultore e pittore, fiorentino di nascita ma torinese di elezione, ha con questo suo *Alpino* aggiunto una nuova fronda alla sua bella corona di artista.

G. D.

UN QUADRO DI SEGANTINI

DONATO AL CASTELLO SFORZESCO DI MILANO.

La Galleria d'Arte Moderna al Castello Sforzesco s'è arricchita d'un nuovo dipinto, opera di grande valore del Segantini, *L'angelo della vita*, lasciato in eredità al Comune di Milano dal cav. Albini, che intorno al 1894 lo commise all'autore insieme con un altro pannello: *L'angelo dell'amore*. Ma come questo secondo angelo era un nudo, il committente lo rifiutò, e l'artista lo trasformò più tardi nella *Dea dell'amore*, che ora appartiene all'ing. Ferdinando Quartieri.

Di qui l'errore commesso dal donatore nel designare il quadro donato col titolo del suo meno fortunato « pendant ». Il dipinto — uno

GIOVANNI SEGANTINI: L'ANGELO DELLA VITA.

dei più belli lasciati dal grande pittore trentino figura infatti nel catalogo dell' esposizione segantiniana organizzata dal Grubicy nel 1894 a Milano, e in quel catalogo il titolo è appunto *L'angelo della vita.*

INDUSTRIE ARTISTICHE VENETE IMMIGRATE A LIVORNO.

Venezia è fra le poche città italiane che vantano industrie centenarie: industrie le quali, più che vere organizzazioni di commercio, possono denominarsi corporazioni di lavoro. Certo, gran parte di esse deriva dalle scuole e dalle botteghe secentesche e settecentesche. I maestri e gli operai si succedono, nel lavoro, di padre in figlio, ed i loro rudimenti tecnici e commerciali sono, per conseguenza, empirici, spesso primordiali. Le loro qualità, che impropriamente si chiamano artistiche, sono per lo più istintive e tradizionali.

Ed è forse per queste ragioni, per il fatto sopratutto che il progresso della scienza e della meccanica è rimasto, per essi, inaccessibile, che le loro caratteristiche sono riconosciute nella loro originalità, per tutto il mondo.

Se essi volessero, essi soli che ne hanno il mezzo perchè padroni assoluti nel loro campo professionale, potrebbero arricchirsi, dando un carattere più industriale alla loro produzione. Non lo fanno per tema, forse, di perdere quell'originalità che li distingue.

L'Alto Commissariato per i profughi, conscio del grave danno che sarebbe derivato a Venezia se essi, sospinti dal bisogno, avessero ceduto alle lusinghe ed agli inviti di commercianti e di industriali di fuori, volle raccoglierli tutti in un unico centro, sotto la sua tutela.

CERAMICHE E TERRECOTTE ENRICO LAZZAR - DA TREVISO.

L' « Associazione per il lavoro » di Venezia ebbe l' incarico del trasferimento. Essa assolse molto bene il suo incarico. Ne fa fede l'Esposizione che ha promossa per dimostrare la ripresa attività di tutte queste piccole industrie. Le quali, come disse assai bene l'on. Cassuto nell'inaugurarla, debbono preparare le armi, per il dopo guerra, ai nostri fratelli che ora attendono alla liberazione della Patria.

IL CENTENARIO
DELLA NAVIGAZIONE A VAPORE IN ITALIA

Cento anni fa tutta Napoli attendeva il varo del pacchetto *Ferdinando I* impostato vicino al Forte di Vigliena dalla Compagnia privilegiata della « Navigazione a vapore di Pietro Andriel »: il primo piroscafo che iniziò la navigazione a vapore nel Mediterraneo.

E l' attesa era piena di animate discussioni specialmente fra gli ufficiali della marina militare, dominando ancora il concetto che l'applicazione del vapore ai battelli dovesse convenire soltanto alla navigazione sui fiumi e sui laghi. A tale convincimento, comune nei primi anni del secolo scorso nella stessa Inghilterra e negli Stati Uniti, erasi però opposto il Governo delle Due Sicilie, il quale, illuminato dall'intuito d'uno dei ministri di Ferdinando I — il cav. de Medici — riconosceva la possibilità dell' impiego del vapore nella navigazione marittima, accordandone precisamente la privativa, secondo i criteri dell'epoca, a Pietro Andriel, per la durata di 15 anni.

Ed il *Giornale delle Due Sicilie* del 1818 annunciava nel numero 150: « Jeri — 24 giugno — entrò nel porto la nuova nave a vapore. Tutto è disposto per metterla in pochi giorni nello stato di navigare ». Ed il 21 settembre aggiungeva: « Il pacchetto a vapore *Ferdinando I* partirà il 26 corrente per Roma, Livorno, Genova e Marsiglia. I passeggeri sono prevenuti di mandare per venerdì 25 i loro effetti a bordo ». Finalmente il 3 ottobre informava: « La nave a vapore *Ferdinando I*, partita da Napoli con fausti auspici, è stata incontrata nelle acque di Roma ».

Con l' inizio della navigazione a vapore nel Mediterraneo, Napoli dimostrò di comprendere l'alta importanza dell'invenzione della macchina a vapore, non solo rispetto al commercio, ma rispetto alla stessa civiltà. La storia dei precedenti tentativi d'applicazione del vapore al moto dei battelli è nota, come è noto che tutti questi esperimenti rimasero nel campo delle curiosità scientifiche fino a quando Roberto Fulton non riuscì, nel 1807, a rendere pratica negli Stati Uniti la maravigliosa invenzione. Ma è parimenti noto che prima del 1816 i nuovi battelli, destinati alla navigazione fluviale, non rischiavano in nessun modo l' alto mare, e che fu precisamente l'Andriel a traversare la Manica ed a sfidarvi una forte tempesta con un piroscafo da lui costruito a Londra. Ebbene, merito del ministro napoletano Luigi de Medici fu quello di avere intuita tutta l'enorme importanza di quella prima traversata della Manica, non solo con l'appoggiare presso il proprio Governo l'Andriel perchè gli fosse accordata la privativa della navigazione, ma con l' organizzare per essa tutto un piano economico di indipendenza industriale dall' Inghilterra, donde venivano carbon fossile e macchine già perfezionate.

Il carbon fossile doveva essere estratto dalle miniere esistenti nel Regno; le macchine dovevano essere costruite, sopra i modelli inglesi, nei nostri cantieri; e doveva, infine, sorgere una nuova industria, l' estrazione del gas idrogeno dal litantrace e la sua applicazione all'illuminazione.

Il ministro napoletano precorreva in tal modo di cento anni, in piena pace, la massima economica di guerra enunciata da un ministro d' oggi: « Sfruttare tutte le risorse del Paese, ed acquistar all' Estero il meno possibile ».

Avuta la privativa per 15 anni, la Compagnia Andriel si obbligò a costruire quattro piroscafi, di cui il primo s'intitolò al nome del re ed ebbe

IL « FERDINANDO I » (DA UN DIPINTO DEL TEMPO).

a comandante l' alfiere di vascello della Regia Marina Giuseppe Libetta, il quale fu anche incaricato d'istruire la marineria nella nuova specie di navigazione.

Il 16 novembre 1818 scrivevano da Genova alla *Gazzetta Piemontese*: « Il bastimento a vapore *Ferdinando I* ha eseguito diverse manovre nel porto, le quali hanno giustificato gli elogi che dappertutto si fanno a questa alta invenzione. Una prova ben convincente della fiducia che comincia a presentarle il commercio è che le compagnie di assicurazione genovesi assicurano le mercanzie imbarcate su quel bastimento allo stesso premio di assicurazione che su qualunque altro bastimento a vela ».

Se i gravi avvenimenti della guerra, pur volgendo trionfalmente verso la vittoria dell'Intesa, non vi si opponessero, il centenario della navigazione a vapore nel Mediterraneo meriterebbe una festosa celebrazione. Valga, dunque, come celebrazione il ricordo d'una gloria italiana, che oggi, dopo cento anni, vicino all'epilogo della guerra liberatrice, si ricollega strettamente alla grande missione dell'Italia nella storia della civiltà.

I GIORNI E GLI EVENTI.

(di Raemaekers, nel *New-York Evening Mail*)

Guglielmo: — Possa il Signore benedire le nostre armi.

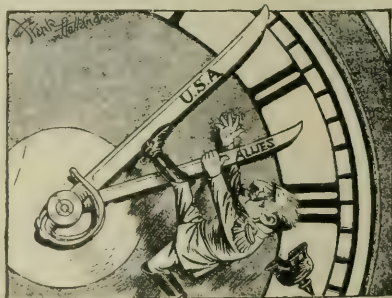
(dal *Nebelspalter* di Zurigo)

Sulle difficoltà della pace: l'angelo della pace si prepara per una visita alla terra:

— Ora che ho la mia maschera contro i gas, posso scendere giù...

(di Hermann Paul, nella *Victoire* di Parigi)

A proposito dell'assassinio di Mirbach:

Trotzki: — Oh, orrore! Hanno ucciso un tedesco!

(di Holland, nel *John Bull* di Londra)

Guglielmo combatte contro il tempo e intanto la sfera grande (gli Stati Uniti: U. S. A.) cammina.

I LIBRI.

TEATRO GRECO.

Infaticabile e sapiente nel divulgare la conoscenza dell'arte e della vita greca, Ettore Romagnoli, il traduttore di Aristofane, ha pubblicato recentemente, a distanza di poche settimane l'uno dagli altri, ben tre volumi che si riferiscono al teatro greco. Uno è intitolato per l'appunto « Il teatro greco »; l'altro « Nel regno di Dióniso »; il terzo, di più lieve mole, contiene la traduzione in versi del capolavoro di Sofocle, l'« Edipo re ».

L'*Edipo re* è uno dei grandissimi capolavori del teatro greco. Con l'*Alcesti* di Euripide e con l'*Orestèa* di Eschilo costituisce la somma potenza dell'arte tragica presso gli Elleni; ma più ancora delle altre due opere possiede le qualità schiettamente teatrali che la rendono commovente oggi, presso i nostri uditori, quasi come presso gli ateniesi di più che due millennii or sono. Ed è perciò la tragedia greca che meno di rado si riode nei nostri teatri chiusi o all'aperto.

Più umano di Eschilo, più realmente tragico di Euripide, Sofocle attinge nell'*Edipo re* un'altezza che nessuna varietà di tempi e di costumi potrà mai disconoscere. Il volume del Romagnoli sul *Teatro greco* dà un'analisi dei caratteri artistici dei tre grandi tragici che, mentre disegna lucidamente le tre nature d'artisti, svolge l'evoluzione del teatro dal punto di vista tecnico e nel suo contenuto e nella sua forma poetica. Ai saggi sull'opera tragica di ciascuno dei tre maestri un quarto è aggiunto, sul dramma satiresco, che riguarda in particolar modo « I satiri alla caccia », frammentarii, di Sofocle e il « Ciclope » di Euripide. Quindi il Romagnoli tratta della commedia antica: delle origini, di Epicarmo, e più ampiamente di Aristofane e di Menandro. Così il volume tratta dei più grandi autori del teatro greco, tragico e comico.

Ma del teatro comico in particolare si occu-

ORESTE SULL'ARA DELFICA, DIFESO DA APOLLO, VIGILATO DALLE FURIE RIDESTATE DA CLITENNESTRA.

SATIRI CHE VENDEMMIANO.

pano gli studi raccolti sotto il titolo *Nel regno di Dióniso*. Per fissare efficacemente la rassomiglianza della comicità popolaresca in tempi e popoli diversi, il primo saggio tocca della « Commedia di Pulcinella nell'antica Grecia ». Poi vi si discorrono ancora argomenti trattati nel precedente volume: « Menandro » e « I satiri alla caccia ». Seguono due studi su Eupoli, il grande rivale di Aristofane, e su Antifane.

Il Romagnoli è uno scrittore piano, vivace, innamorato di chiarezza e ha una ricca vena di arguzia, spesso pungente, che può piacere o dispiacere, secondo i casi e i lettori, ma impedisce che questi abbiano mai il momento e il pretesto di annoiarsi. La sua capacità di chiarire lo rende un divulgatore efficacissimo. La sua profonda coltura, la sua robusta padronanza della materia che tratta, congiunte con l'arte di interessare il lettore e con la saggezza latina di non complicar mai ciò che può non essere complicato, raccomandano i suoi libri a quanti sentono la necessità d'una coltura generale e vogliono evitare i rimasticamenti di scarsa autorità e di utilità scarsissima.

MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE — OFFICINE DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

TRENTO : IL MONUMENTO A DANTE.

EMPORIUM

VOL. XLVIII. NOVEMBRE 1918 N. 287

ITALIA.

I giorni e gli avvenimenti che hanno coronato lunghi e terribili anni di sforzi e di patimenti — e la dura prova era sorretta dalle potenze ideali della nostra stirpe — sono in noi come il principio d'ogni nostra sensazione e d'ogni nostro pensiero. La vittoria presiede alla nostra vita quotidiana: è come la campana del mattino che benedice alla nascente giornata. Ci sembra che non si possa accingersi al lavoro o sedere alla mensa senza che una voce si levi e dica in tono di preghiera la gratitudine ch'è dovuta al genio della nazione, vigile lungo l'età sonnolenta, in-

TRENTO: IL CASTELLO DEL BUON CONSIGLIO ARA DEI MARTIRI.

TRIESTE E LA TORRE DI AUGUSTO.

domito lungo l'epica lotta, alto davanti a noi sulla via che ci s'apre, non più facile, ma più ampia e più diritta.

Ed eccoci qui, sulla soglia di queste pagine serene, col cuore mattutino. Preghiamo.

— Benedetta, o Italia, nei tuoi giusti confini. Si svelano essi ai nostri occhi come un orizzonte che sapevamo divino, ma le cui linee erano avvolte in una densa caligine. Sotto il cielo grigio non pensammo più per molto tempo che il sole combattesse i maligni vapori; poi assistemmo trepidanti a questa lotta fra la luce e l'ombra, fra il colore e lo scialbore, fra l'azzurro e il grigio. Fluttuavano le nebbie simili a un mare ondeggiante, e gli sguardi vi si affiggevano per entro con vicissitudini di angoscia e di speranza. A un tratto, vedemmo che la luce vinceva, che la serenità dilagava: le nebbie precipitarono

TRIESTE DALLA LANTERNA.

rotte e le dolci terre nascoste si aprirono, si palesarono velocemente, si estesero lontano. Le linee del presagio, nella sacra figura di questa nostra Italia fatale, divennero le linee della realtà. Benedetta, o Italia, nei tuoi giusti confini.

— Benedette, o città della nostra attesa e della nostra fede: Trento ai piedi dell'Alpi, Trieste alla riva dell'Adriatico, sentinelle perdute dell'esercito in cui militavano i secoli della nostra storia. O serve, a cui la servitù non poteva offuscare il diadema di nobiltà sulla fronte gentile, o derelitte a cui non gli uomini ma il sangue armonioso nei polsi prometteva i giorni che sono venuti; tutti i dubbi dileguano, tutti i dolori sono cancellati e il travaglioso amore ricongiunge l'anime divise dalla lontananza e tutto è benedetto e tutto è perdonato, poichè la stessa lingua pronunzia le parole della benedizione e del perdono. Il nostro destino era stato gettato oltre le vostre mura: la nazione doveva arrivare fin là o perire. Come un sovrano, un popolo getta talvolta la sua corona, di sopra gli abissi, alla méta; e va a raccoglierla o cade. L'abbiamo raccolta, la corona murale sotto la quale è così fiera nella sua bellezza l'effigie d'Italia. Gli abissi furono varcati; nè la vertigine poteva precipitarci nel fondo, poichè gli occhi erano volti a voi, astri senza tramonto nel cielo delle tempeste. Benedette, o città della nostra attesa e della nostra fede —.

Ecco: siamo qui, uomini dell'industria e del commercio, scrittori, artisti, operai. Siamo presso alle macchine ove la linea del sogno si precisa e si moltiplica e il raggio è colore e la parola è una moltitudine d'echi. Non possiamo procedere nel nostro lavoro senza dire: Italia, e nel nome solo esprimere quel che siamo, quel che vogliamo, quel che facciamo. L'officina ha l'aria del tempio. Abbiamo per decennii lavorato a evocare la beltà innumerevole della nostra patria e il più umile dei lavoratori, vedendo il foglio adagiarsi dopo l'impressione, vi scorgeva qualche cosa di luminoso e di glorioso in cui il pensiero d'Italia la bella era come un raggio rifratto. Qui il nostro diritto era riaffermato costantemente nelle sue testimonianze più pure e più formidabili: nei marmi e nelle tele, nelle intatte vestigia e nelle rovine eloquenti. O Trento, o Trieste, o vie dei monti, o lidi delle marine, chi poteva ignorarvi, chi poteva dimenticarvi, in questa officina dove la parola cosciente, il segno geniale e il gesto meccanico ripetevano che l'arte, fiore del mondo, è il blasone della civiltà e che intorno a voi l'arte ammoniva: Italia, agl'invadenti stranieri e chiamava: Italia, ai fratelli obliosi?

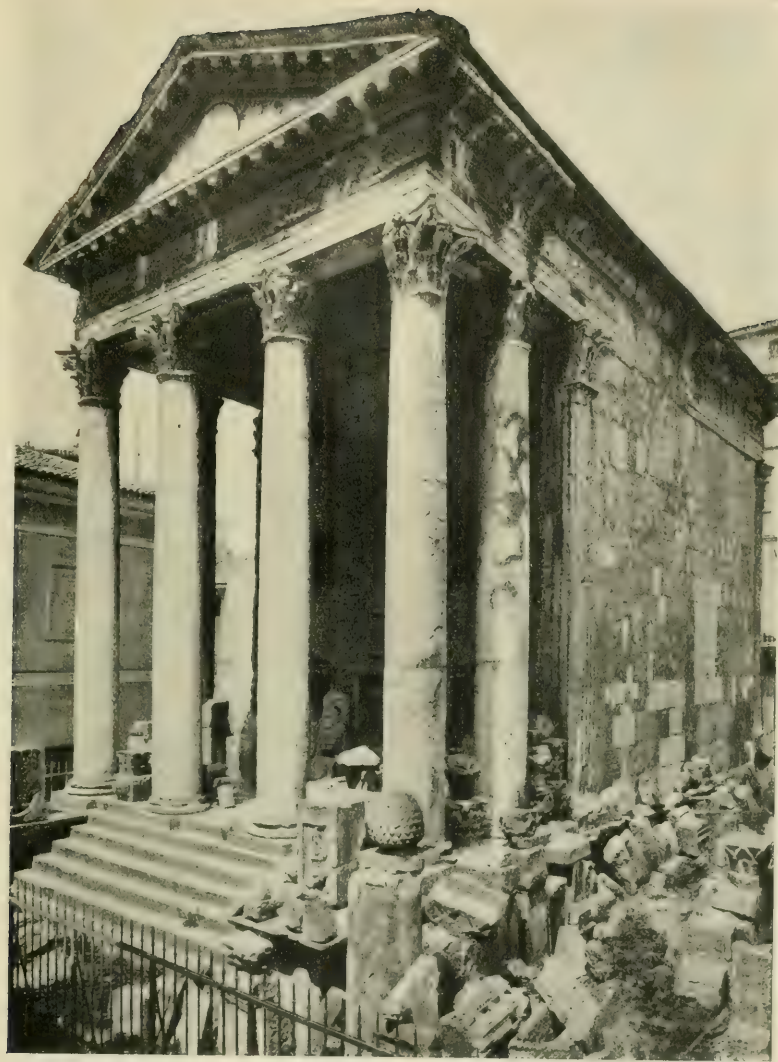
TRIESTE: PIAZZA S. GIUSTO.

Nei volumi che divulgarono il pregio secolare e il fascino eterno delle città, delle regioni, delle valli corse da fiumi, dei monti stampati dall'orma del genio romano, Trento e Trieste,

CAPODISTRIA.

l'Istria e la Dalmazia erano nostre. Scorrendoli, visioni e ricordi parlavano con più accorata e con più potente eloquenza della patria comune. I lettori sentivano che l'Italia risorta portava un suo danno, un suo lutto, una sua nostalgia e si chiedevano se la sorte avrebbe un giorno compiuta la nostra antica famiglia e se incontro alla sorte, che vuol essere scolpita dalla forza e dall'amore dell'uomo come la statua immortale, noi avremmo avuto quel giorno il coraggio e la forza di muovere « con l'animo che vince ogni battaglia ».

Nelle pagine di questa rassegna ove l'arte e la storia — udito l'annunzio della sorte immi-

ISOLA.

POLA : IL TEMPIO DI AUGUSTO E DI ROMA.

PIRANO.

nente — si levarono per celebrare il passato non come sterile vanto a giacenti ma come mónito imperioso di diritto e di dovere insieme legati a guisa di lauro e di quercia in una sola corona, i lettori sentirono che quel passato doveva dar luce al presente e che, nelle tenebre della guerra caotica tutta rugghiante nel profondo dei fuochi della resurrezione, i combattenti della nostra patria aspettavano con gli occhi ancora abbagliati dagli splendori del tramonto i prossimi splendori dell' aurora. Ogni secolo testimoniava per noi. E dove la forza

PARENZO.

dell'armi nostre si spandeva, sempre il soldato era stato preceduto nei secoli dall'artista, e dove il barbaro, quando parve prevalere, pose il suo piede sacrilego, sempre trovò il genio dell'arte italiana sorridente come la certezza di ciò che è perpetuo sulla inquietudine furiosa di ciò che è caduco.

Questo noi tutti, nell'officina animata di evocazioni gloriose non meno che d'opere assidue, sapevamo e ripetevamo, e il dolore dei giorni amari se ne faceva più nobile e la speranza di tutti i giorni ne diveniva più gagliarda.

O Italia intera, tutta svelata dopo la bufera come l'orizzonte in un cielo purificato dal vento, il nostro pensiero si leva alla tua vittoria col fervore d' una preghiera, poichè la tua vittoria scende dai monti e sale dal mare con la freschezza animatrice del mattino. Davanti, è la giornata che vuol essere degna dell'aurora.

Qui noi; da per tutto ognuno, secondo la sua arte il suo cómpito il suo ingegno la sua forza, al lavoro!

L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

ROVIGNO.

UNO SPIETATO VIVISETTORE DEGLI UOMINI E DELLE DONNE DEI TEMPI NOSTRI.

(ANDRÉ ROUVEYRE).

È dal novembre del 1908, che il *Mercure de France,* una delle riviste più interessanti e più significative dell' ora attuale, va pubblicando quasi ininterrottamente nei suoi fascicoli bimensili, sotto il titolo di *Visages des contemporains,* le effigi delle personalità più in vista di quella complessa svariata e brillante società letteraria scientifica artistica e teatrale, la quale, mercè la sua larga notorietà internazionale e mercè la sua instancabile attività inventiva e produttiva, rende la capitale della Francia degna tuttora di essere proclamata, sia pure con un granellino di enfasi magnificatrice, « il cervello del mondo ».

L'artista il quale in siffatta serie, già abbastanza lunga e che di continuo si arricchisce di nuove effigi, fa sfoggio di un acume penetrante di osservazione pessimistica della fisionomia umana, accoppiato ad una nervosa e ferma bravura tecnica nel riassumerla in un ristretto numero di linee caratteristiche, è nato a Parigi circa quarant'anni fa, vi ha vissuto quasi sempre e si chiama André Rouveyre.

Ad un osservatore superficiale che guardi, con rapida occhiata, separatamente l'uno o l'altro di questi schizzi fisionomici, i quali a bella prima si direbbero improvvisati, con disinvolta rapidità, al cospetto del vero, esso, pel suo aspetto rude e sommario, non è improbabile che non gli risvegli che il ricordo di qualche vecchio trattato di frenologia dalle figure a semplice contorno e contrassegnate sulla fronte sulle guancie e sul mento da grosse righe incrociate o da semicerchi. Gli parrà quindi che esso, nella sua grossolana bizzarria, sia di assai scarsa importanza artistica e volgerà subito altrove la sua attenzione.

Invece l'occhio esperto del critico o dell' intelligente buongustaio d'arte non tarderà a scoprirvi una impressionante intensità espressiva ed una magistrale condensazione in pochi segni schematici di tutto un febbrile lavorìo di frugatrice indagine psicologica sul volto della persona presa a modello per eliminarne, attraverso talvolta decine e decine di abbozzi preparatorii, ogni particolare superfluo, sia perchè non abbastanza tipico, sia perchè non abbastanza rivelatore.

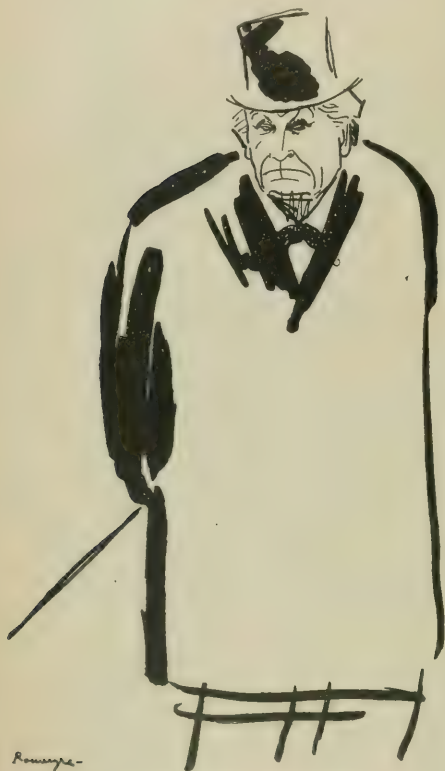
Si comprende di essere di fronte a

ANDRÉ ROUVEYRE : AUTORITRATTO.

un vero confessore di anime e ci si sente pieni di rispetto per l'opera pensosa di un osservatore della figura umana, che si serve con tanta agile sicurezza del metodo minuzioso dell'analisi e che dall'analisi materiale dell'aspetto esteriore sa ogni volta assurgere ad una sintesi acutamente spirituale.

ANDRÉ ROUVEYRE: IL CONTE ROBERT DE MONTESQUIOU.

Pure, prima di riuscire a mettersi in diretto comprensivo e simpatico rapporto con l'arte così singolare del disegnatore parigino, è indi-

spensabile saper superare quel vago senso di disagio, complicato spesso di ripugnanza, che anche gli spiriti più aperti alla novità, più a essa proclivi e direi quasi più di essa assetati provano istintivamente al primo approssimarsi ad una manifestazione estetica affatto insolita

ANDRÉ ROUVEYRE: FRANÇOIS COPPÉE.

e contraria non solo ad ogni tradizione, ma anche ad ogni propria abitudine ottica e intellettuale, specie se, come avviene nel caso del Rouveyre, ad aggravare l'impressione ostile della novità, si aggiunga qualcosa di aspro di virulento e perfino di aggressivo nel considerare e rappresentare quell' umanità, con cui non possiamo, nel primo momento, non sentirci solidali.

La difficoltà diventa più complicata per coloro — e sono legione anche fra gli spiriti colti ed elevati — i quali per potere apprezzare un artista in tutta l'originale individualità della sua opera sentono, per un'invalsa consuetudine intellettuale, la necessità, appena s' imbattano in lui, di classificarlo. Orbene dell'autore dei *Visages des contemporains* non si può proprio affermare, in modo reciso e persuasivo, nè che appartenga alla categoria degli illustratori, nè a quelle dei ritrattisti e dei caricaturisti.

Illustratore egli non è, perchè si limita ad evocare sulla carta, col sintetico suo tratteggio espressivo, semplicemente la figura di un uomo o di una donna, senza darsi pensiero di ambientarla o di metterla in correlazione, salvo casi assai rari, con altre figure.

Ritrattista egli non può definirsi, perchè mai si preoccupa di mostrare nel plastico suo assieme e nella convincente evidenza della rassomiglianza esteriore la creatura umana che si è proposto di farci conoscere.

Caricaturista infine non può considerarsi, perchè evidente appare che mai, esclusion fatta per alcune opere giovanili, egli si è fissato come scopo precipuo di muovere il riso, sia esso bonario pensoso od anche amaro, come, con temperamento, con propositi e con possanza d'arte tanto differenti, hanno voluto e saputo suscitare André Gill o Grandville, Daumier o Gavarni, Forain o Sem, per non ricordare che alcuni dei più popolari fra i caricaturisti francesi dei tempi moderni.

André Rouveyre è, per suo conto, riuscito, senza forse neppure proporselo ma cedendo all'invito della sua particolare indole, a creare un genere a parte, un genere affatto suo. In esso al fondamentale elemento dell'osservazione della realtà si uniscono e strettamente ed abilmente si fondono elementi di spiccato carattere letterario ed elementi di sottile ordine filosofico.

E' indubitato che una tale complessa e raffinata amalgama non poteva che alienargli le simpatie del gran pubblico, a cui non piace gli si chiegga di consumare tempo e fosforo cerebrale per potere bene interpetrare e bene gustare un' opera d' arte. In compenso, però, gli ha accaparrati i preziosi suffragi di un Remy de Gourmont e di un Emile Verhaeren, di un Georg Brandés e di un Jean Moréas, di un André Gide e di un Marcel Coulon, di un Louis Thomas e di un Mecislas Golberg.

E costoro non si sono limitati a tributargli qualche calda frase di elogio in una lettera confidenziale o sulle colonne di un giornale amico, ma si sono compiaciuti, in lunghi studii di riviste, in prefazioni appositamente scritte per l'uno o l'altro dei suoi albi ed in intere monografie, a analizzare, con ingegnosa ed amorevole cura, le tendenze i metodi e la midollare sostanza della sua personalissima opera di spietato vivisettore degli uomini e delle donne dei giorni

nostri, esaltandone, con non comune fervore di entusiasmo, l'originalità, che uno di essi non si è peritato di proclamare addirittura « formidabile ».

E' un' originalità la sua, aggiungerò io, che, pure essendo indiscutibilmente di essenza oltremodo rara e sottile, non presenta però nessuno di quei caratteri spiccati di anormalità, come a esempio può giudicarsi del sensualismo ambiguo e perverso dell'inglese Beardesley o del simbo-

ANDRÉ ROUVEYRE : PIO X.

lismo nordicamente caliginoso del norvegese Munch o della suggestiva immaginativa da allucinato del francese Redon, che ci darebbero il diritto d' imbrancarlo nel curioso interessante ma alquanto morboso gruppo dei moderni artisti di eccezione.

ANDRÉ ROUVEYRE : ANATOLE FRANCE.

*
* *

Un' arte acuta intensa e spiccatamente originale, che, dopo avere non poco sconcertato colui che le si è per la prima volta avvicinato, esercita un così vivo interesse ed una così profonda attrazione se ad essa mente ed occhi si abituano a poco per volta, quale è quella che si manifesta nella più recente produzione di disegnatore del Rouveyre, presume nel suo autore una lunga lenta e sempre più cosciente intima elaborazione, la quale sappia trarre dalla nativa personalità una seconda personalità corretta e perfezionata dalla propria vigorosa e ferma volontà.

Questo uomo nuovo, che è anche un artista nuovo, contemplerà con occhi più limpidi e con intelligenza più penetrante le persone che lo circondano e la vita che intorno a lui freme e si agita e vi scoprirà d'un tratto aspetti e rapporti che fin'allora gli erano sfuggiti o non l'avevano abbastanza impressionato o che per lo meno non gli erano apparsi nei loro lineamenti davvero significativi e nei loro caratteri davvero essenziali. Del resto, a nessun studioso può essere sfuggito che, salvo casi sporadici, la vera

originalità di un artista si appalesa completa e convincente nelle opere della maturità della sua esistenza, mentre le opere della prima giovinezza sono la stanca continuazione dei predecessori od il riflesso sbiadito e deformato dei contemporanei.

Non vi è dunque punto da sorprendersi che le prime opere del Rouveyre presentino, nella loro facile e superficiale giocondità e nella loro piacevole ma alquanto futile graziosità, poco o nulla di comune con le opere da lui pubblicate dal 1905 in poi e che egli adesso si creda in diritto e quasi in dovere di ripudiarle, affermando che tutto quanto ha eseguito prima di pubblicare l'albo *La Comédie Française* non ha alcun pregio d'arte e che è sua incrollabile convinzione di non avere incominciato a parlare un linguaggio affatto proprio che allorquando ha disegnato alcune delle tavole dell'albo *Carcasses divines* e tutte quelle, senza eccezione, dell'albo *Le Gynécée*.

Pure non rifiutandomi di sottoscrivere al severo ma giusto giudizio del Rouveyre sulla sua giovanile produzione di disegnatore, non credo però del tutto superfluo fare di essa un rapido cenno. E ciò, sia perchè credo che d'ogni vero artista anche le tappe meno importanti verso il completo sviluppo della sua personalità possano presentare un certo interesse di rivelazione, sia perchè così avrò l'agio di fare conoscere ai miei lettori qualche aspetto e qualche episodio dell'esistenza dell'uomo, durante gli anni che la sbrigliatezza avventurosa, prima nel mondo delle modelle poi in quello delle attrici e delle canterine, gli permisero di accumulare in grande quantità i documenti femminili, che dovevano in appresso riuscirgli oltremodo preziosi per le sue crudeli monografie figurate sulla psico-filologia del sensuale amore moderno, nelle quali egli, volta a volta, si apparenta al misoginismo con cui il Degas si compiaceva, nei suoi pastelli e nei suoi quadri ad olio, di mettere bene in

ANDRÉ ROUVEYRE: PAUL BOURGET.

ANDRÉ ROUVEYRE: SIMONE BENDA.

mostra le magagne dei corpi nudi della donna moderna, martoriati dalla malattia dalla maternità o dalla lussuria, ed al profondo sensualismo, con cui il Rodin si compiaceva invece a plasmare i gruppi spasmodici della carne che ama e della carne che soffre di quelle famose *Portes de l'Enfer,* che non doveva portare mai a compimento.

Entrato a sedici anni nella Scuola parigina di belle arti, in cui fu l'ultimo allievo di Gustave Moreau ed ebbe per camerati Albert Maquet e Henri Matisse, vi rimase circa tre anni con abbastanza svogliatezza, non distinguendosi che nell'anatomia, il solo insegnamento che riuscisse ad interessarlo, insieme con lo studio del nudo dal modello vivente.

La sua famiglia avrebbe voluto che si applicasse ad ottenere quel premio di Roma che i bravi borghesi ambizionano pei figliuoli che studiano le belle arti, ma il Rouveyre non ne voleva sapere, sicchè si giunse ad una completa rottura ed egli, assetato d'indipendenza, abbandonò la casa paterna e si rifugiò — naturalmente in compagnia di una vezzosa amichetta — nel classico accampamento della scapigliatura parigina, sulle ripide straducce e nelle minuscole casette del quartiere di Montmartre. Ma per vivere ed anche per gavazzare un po' con l' una o l' altra delle sue amanti era indispensabile guadagnare denari. Fu ciò che lo decise a servirsi di quanto aveva imparato, assai più che dall'insegnamento accademico, dalle sue ricerche autodidattiche al cospetto del vero o nelle sale del *Louvre,* di cui era visitatore assiduo ed appassionato. Divenne così collabo-

ANDRÉ ROUVEYRE: SARAH BERNHARDT.

PARIS ILLUSTRÉ

25e Année. — IVe Série

N° 48

Rouveyre

JANVIER – 1906

M COQUELIN CADET

LE MALADE IMAGINAIRE aux FRANCAIS

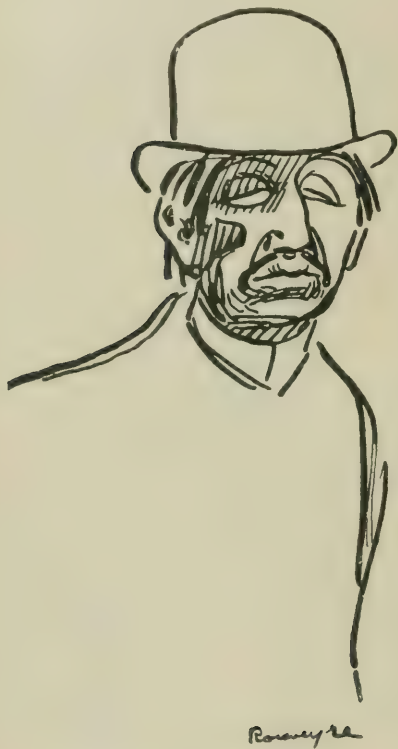
ANDRÉ ROUVEYRE: HENRI BERGSON.

ratore del *Rire,* del *Sourire,* dell'*Indiscret,* del *Frou-frou* e di altri giornali umoristici di simil fatta, i quali, all'approssimarsi dell'esposizione mondiale di Parigi del 1900, finchè essa durò e anche qualche anno dopo, ebbero una larga diffusione. Egli vi ottenne, con le sue scene allegre e licenziosette, eseguite con briosa disinvoltura di tratteggio e accompagnate da esilaranti giuochi di parole, un successo sempre più vivo, tanto che, divenuto uno dei favoriti del pubblico *boulevardier,* si vide promosso a caricaturista teatrale e centocinquanta sue figure, fra grottesche ed eleganti, di attori e di attrici francesi ebbero l'onore di una duplice prefazione di Catulle Mendés e di Ernest La Jeunesse.

Rimanendo pur sempre nel campo ristretto del buffonesco giornalismo grafico, egli incominciò ad essere stanco di consacrare la sua intelligenza e la sua valentia tecnica ad un genere, che, se riempiva abbastanza bene il suo borsellino, sovvenzionando gli scapestrati suoi piaceri giovanili, non soddisfaceva nè punto nè poco l'amor proprio artistico che incominciava a farsi strada nell'animo di lui ed una frase spietatamente vera di Stendhal gli ritornava di continuo alla mente come un rimprovero. Il romanziere di *Rouge et noir,* in una pagina del suo giornale intimo, osserva che « l'inconvé« nient d'avoir de l'esprit est qu'il faut se péné« trer de la mentalité des demi-sots qui nous en« tourent et s'assimiler leur manière de sentir ».

Si ripiegò su sè medesimo e si mise a lavorare con maggiore impegno, tanto che, pure rimanendo sempre nel campo artificioso del teatro, riuscì a imprimere uno spiccato accento d'arte al nuovo albo, che, col titolo di *La Comédie Française* e preceduto da una prefazione del conte Robert de Montesquiou, comparve, presso l'editore Flammarion, nell'inverno del 1905. Accanto a disegni che, sebbene eseguiti con assai maggiore accuratezza, si mantenevano tuttavia al livello mediocre della sua precedente produ-

ANDRÉ ROUVEYRE: GABRIELE D'ANNUNZIO.

zione, vi erano alcune tavole in litografia colorata le quali segnavano, sia come rappresentazione del vero, sia come composizione e sia come tecnica, un vero e grande progresso in confronto di essa. Mi limiterò a segnalare, come esempii persuasivi, la figura efficacemente e piacevolmente movimentata di Coquelin cadet

ANDRÉ ROUVEYRE: MAURICE BARRÈS.

nel *Malato immaginario* di Molière e il ritratto di Jules Claretie, coi suoi occhietti miopi dietro le lenti, con la sua barbetta a punta e con il suo viso a lama di coltello, seduto accanto alla vasta scrivania direttoriale, disseminata di numerosi incartamenti e copioni.

Egli già vi applicava, con intelligente bravura, la sua ingegnosa teoria della caricatura, che, in un'intervista con un giornalista, esponeva così: « Ogni individuo possiede, iscritti sulla sua faccia, due o tre tratti precisi o fuggitivi, che gli sono personali ed è mercè loro che è lui stesso e si distingue dagli altri uomini. Esagerate questi tratti e subito farete risaltare il suo carattere. Dalla combinazione e dalla proporzione di queste linee verrà fuori uno schema rassomigliante, veridico, senza essere aggressivo. Ma non basta fissare sulla carta le dominanti del futuro caricaturato. Lo si deve cogliere, lo si deve schizzare *in piena attività,* in via di vivere, nel momento medesimo, se è possibile, in cui offre il massimo della propria intensità espressiva ».

Non è forse strano che in tal modo il Rouveyre, mentre applica alla caricatura il metodo della scuola impressionistica, la quale si proponeva sopra tutto di cogliere l'efimero ed il fugace della figura in movimento, d'altra parte si associa ad una delle massime capitali del pontefice della scuola classica, l'Ingres, che ai suoi discepoli diceva: « Insistete sui tratti dominanti del modello, esprimeteli con forza, *spingeteli, se è necessario, fino alla caricatura* e adopero la parola *caricatura* per meglio fare risaltare un principio tanto vero »?

In tali principii teorici e nell'applicazione che ne ha fatto in alcune delle migliori tavole litografiche dell'albo *La Comédie Française* vi è già qualcosa del Rouveyre dell'indomani, rimanendo tuttavia un caricaturista elegante allegro e non ancora *aggressivo,* come egli stesso afferma, degli istrioni e del mondo teatrale e sembra quasi che non abbia altra ambizione che di rivaleggiare, con più o meno successo, con Leonetto Cappiello.

* * *

È soltanto due anni dopo, con l'albo edito dal Bosc col titolo spietatamente significativo di *Carcasses divines,* che, in seguito ad un viaggio attraverso l'Italia e a varii mesi trascorsi, per ristabilire la sua salute malandata, nella solitudine di una campagna del mezzodì di Francia in lunghe letture di poeti di romanzieri e di filosofi di tutte le nazioni, l'uomo nuovo appare e l'artista originale si afferma, dopo avere rinunciato definitivamente alla caricatura ed avere immerso in un bagno di pessimismo le sue teorie d'arte.

Cagione ne è stata senz' alcun dubbio una di quelle profonde ed intime crisi, le quali bene a ragione si potrebbero definire di sviluppo psicologico. Io però non saprei acconciarmi, come fa Louis Thomas, nella sua diligente monografia, così ricca di ragguagli e di documenti, ad attribuirla, con eccessivo semplicismo materialistico, alla grave malattia, che, durante parecchi mesi, tenne fra letto e lettuccio il Rouveyre e lo indusse a cambiare tenore di vita, mentre invece mi parrebbe logico e verosimile l'attribuirla puramente e semplicemente ad una

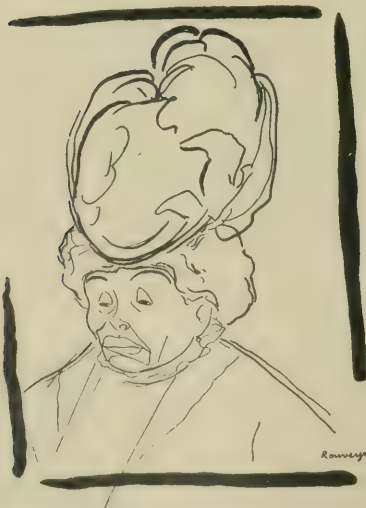
rilettura di Baudelaire e di Schopenhauer, resa in eccezional modo penetrante da un molle stato di melanconica e meditabonda convalescenza in piena solitudine rurale.

Una minacciosa malattia acuta, un'amara delusione sentimentale o l'acre morsura di un insuccesso artistico non debbono rappresentare, per un cerebrale autentico, quale è il nostro autore, che casi passaggieri e di limitata importanza. Possono sì per piccola parte contribuire talora ad una sua evoluzione spirituale, ma mai e poi mai determinarla da sole. Lo può invece l'evento, d'ordine affatto intellettuale e di carattere prevalentemente astratto, dell'incontro della sua sensibilità estetica con l'opera di un poeta, letta altra volta con non abbastanza apertura d' anima, o della sua attività razionatrice con l'opera di un filosofo, conosciuto fin'allora soltanto di nome.

Senza insistere su di un'indagine troppo problematica per riuscire convincente e che, per quanto abbastanza interessante in sè stessa, possiede sopra tutto un' importanza biografica, si può in ogni modo asserire che la crisi avvenuta nell' animo del giovine disegnatore parigino giovò a rivoluzionare la sua mentalità di osservatore di uomini e di cose, rendendola più di una volta crudele virulenta ed aggressiva, ma liberandola da ogni futilità ed attribuendole un carattere di spiccata originalità individuale, la quale render doveva in ispecial maniera gustose le manifestazioni di un'arte figurativa stranamente compenetrata di letteratura e di filosofia.

ANDRÉ ROUVEYRE : GASTON BOISSIÈRE.

Orbene, nella maggior parte se non proprio in tutte le tavole di *Carcasses divines*, noi ci troviamo già di fronte al terribile « chercheur de tares », il cui pessimismo diventerà poi inesorabile nei *Visages des contemporains*. L'attitu-

dine sua verso il modello, di cui si propone di fissare sulla carta, in forma schematica ma intensa, assai più la fisonomia morale che la fisonomia fisica, è, volta a volta, quella del giudice istruttore, il quale, per inveterato abito professionale, nell'uomo che si presenta al suo occhio indagatore cerca di scoprire il farabutto, felice se è un delinquente di cartello, o quella

ANDRÉ ROUVEYRE: DALLA « MONOGRAPHIE D'UNE COMÉDIENNE TRAGIQUE ET COMIQUE ».

ANDRÉ ROUVEYRE: DALL'ALBO « PHÈDRE ».

ANDRÉ ROUVEYRE: DALLA « MONOGRAPHIE D'UNE COMÉDIENNE TRAGIQUE ET COMIQUE ».

del medico, che nell' uomo su cui posa il suo sguardo impassibile cerca il malato od il degenerato, lieto se rappresenta un bel caso clinico.

Ho detto di lui, poco innanzi, che lo si può chiamare con ragione un confessore d' anime, ma sarebbe anche meglio definirlo un vivisettore di corpi ed un inquisitore di anime, perchè il suo sguardo ricerca, con la frugatrice possanza d'investigazione dei raggi X, di colui che

ANDRÉ ROUVEYRE: DALLA « MONOGRAPHIE D'UNE COMÉDIENNE TRAGIQUE ET COMIQUE ».

egli sottopone ad esame così le traccie indelebili delle degenerazioni ereditarie, come le mal cancellate stimmate dei peccati del passato o le ascose magagne che al presente ne insidiano e

ANDRÉ ROUVEYRE:
DALL'ALBO « QUELQUES PRISONNIERS ALLEMANDS ».

ne minano la sanità fisica e morale, affrettandone l'inevitabile finale salto nell'abisso del nulla. Cercare in una figura d'uomo o di donna la sintesi dell'errore che ciascuno di noi porta in sè e insieme della verità che ciascuno di noi esprime malgrado tutto e ciò, partendo sempre dalla realtà ma eliminando con cura meticolosa e sagace i lineamenti che non contribuiscano a farla risaltare: ecco il curioso problema estetico che ogni volta il Rouveyre si propone e si sforza appassionatamente di risolvere, mercè quella doppia dose di misticismo spinto e di crudeltà riflessa, di cui parla il Bergson, per concludere, d'accordo con Baudelaire, che l'arte della caricatura, intesa nel più alto e severo senso della parola, possiede qualcosa di diabolico.

Alcuni dei ritratti di celebrità moderne del teatro dell'accademia o dell'università che troviamo in *Carcasses divines* sono davvero impressionanti per l'implacabile possanza d'indiscrezione con cui il Rouveyre riesce a farcene leggere, come in un libro aperto, le segrete appetenze, le mal represse ambizioni, le sfiorite vanità o le attossicanti invidie, mentre in altri le rughe del volto, le grinze del corpo, l'infinita lassitudine della posa o il traballante incedere della persona ci rivelano ora il minaccioso galoppante disfacimento del corpo sotto l'azione dei germi patologici ed ora la sconfinata delusione che il successo, tanto agognato, tanto inseguito e per ottenere il quale nessun sacrificio e talora nessuna servilità e nessuna viltà sono sembrati da respingersi, procura a colui che l'ha ottenuto.

Pure in quest'albo appare, qua e là, qualche creatura dell'uno o dell'altro sesso, trattata, per chissà quale irresistibile e disarmante dono di nativa simpatia, con una tal quale benevolenza. Basterà che io qui ricordi la mezza-figura di Anatole France, nella quale in costui ci pare quasi quasi, arguto e bonario come ci si presenta, di ritrovare, anche più e meglio che lui stesso, un'amabile incarnazione di quell'ottima pasta di erudito e di zio che è il protagonista dell'indimenticabile *Crime de Sylvestre Bonnard*, e le due effigi dell'attrice Simone Benda e della poetessa e novellatrice Lucile Delarue-Mardrus, così frementi di vita nella loro esile grazia muliebre.

Debbo però subito soggiungere che di questi suoi non frequenti scatti d'indulgenza e di ottimismo carezzevole verso l'una o l'altra delle numerose rappresentanti che in Francia il sesso debole possiede sulla scena drammatica o nella letteratura, André Rouveyre non tarda mai a ricompensarsi con usura, cambiando totalmente registro.

Difatti, in fondo proprio al medesimo albo, troviamo una quarantina di tavole, che, sotto il titolo caratteristico di « monografie di attrici », radunano una duplice serie di istantanee di quelle due stelle di prima grandezza del teatro francese di prosa che sono la Brandés e la Réjane, una duplice serie, imprevista ed imprevidibile, la quale suscitò un enorme scandalo appena fu portata a conoscenza del pubblico parigino, che se ne interessò e se ne divertì molto, ma, d'altra parte, credette suo cavalleresco

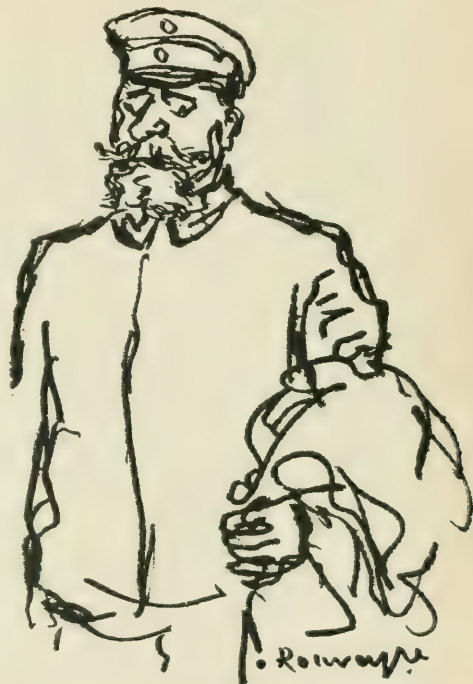
dovere di proclamarle obbrobriosamente calunniose. Un' attrice come la Réjane è una istituzione e una gloria nazionale e l' impertinenza iconoclastica di un disegnatore deve pure avere un freno e, se è il caso, anche essere soggetta a qualche sanzione penale. Se si fosse trattato di un ministro francese o di un sovrano straniero si sarebbe potuto chiudere un occhio e magari due, ma si trattava della Brandés, si trattava nientemeno che della Réjane e si ebbe quindi una vera levata generale di scudi.

Certo è, per essere sinceri, che al primo sfogliare che se ne fa, queste bizzarre monografie figurate procurano proprio la bruciante impressione di veri libelli famosi.

Nella prima di esse si direbbe che l' autore si sia proposto di ricavare, in sei tappe successive, con maligno ma accorto lavorìo di linee soppresse e di linee aggiunte, da una sottile e languida figura di attrice di elegante mondanità la scimmia atavica della teoria darwiniana e che vi sia riuscito abbastanza bene, mercè un giuoco di deformazione d'indiscutibile logica umoristica di disegno.

Nella seconda poi delle monografie in questione il giuoco diventa più serrato più complicato e più frenetico, perchè la figuretta graziosamente parigina dagli occhietti maliziosi dal nasino all' insù e dalla bocca tirata un po' di fianco della prima pagina subisce, attraverso alle tavole seguenti, le più grottesche e mostruose trasformazioni e ci appare ora tutta pancia, ora tutta groppa, ora tutto seno ed ora tutta mascelle con terribili denti di pescecane. E inoltre le sue braccia le sue gambe e la sua bocca sembrano assalite da un vero ballo di San Vito, tanto che ci si domanda se è sempre la medesima donna o sono dieci donne diverse.

Se però, come la più elementare prudenza richiede in fatto di opere d'arte, non ci fermiamo alla prima impressione, ma la riguardiamo, con calma e ponderazione, tavola dopo tavola, non tarderemo ad accorgerci che l' autore, anche quando più sembra essersene allontanato, si è mantenuto scrupolosamente fedele alla realtà. Egli ha voluto e saputo, con raro magistero di segno riassuntivo e in pari tempo evocativo, di una figura di attrice, moventesi sotto la luce falsa della ribalta ed intenta a esprimere in modo impressionante le passioni più violenti, fissare, fuori da ogni convenzione di abbellimento per progetto, alcune mosse rapide e tipiche dei muscoli del corpo e della faccia, le quali, per l'eccezionale acume di percezione delle pupille dell'osservatore, ci sorprendono come tanti significativi attimi di arresto nel rapido giro di una pellicola cinematografica.

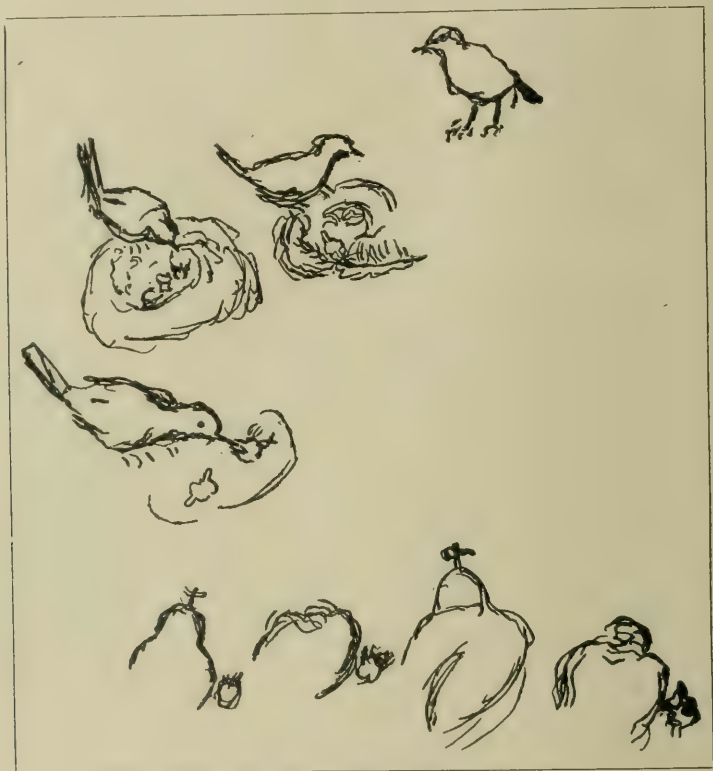
Per l'attrice celebre nel Rouveyre non v'è di sicuro alcun entusiasmo glorificatore, ma neppure alcuna malvagia intenzione denigratrice, come avrà creduto più di uno spirito superficiale. Se egli si è compiaciuto a slogarne l'imagine fin quasi all'esasperazione, è stato per una fredda curiosità estetica e, non permettendogli la sua impeccabile sincerità d'artista di mostrare in lei la gioventù da molti anni scomparsa e la bellezza che ella non ha mai posseduta, ha creduto che fosse interessante mettere bene in luce e sotto aspetti ancora inediti, quella forza del-

ANDRÉ ROUVEYRE:
DALL'ALBO « QUELQUES PRISONNIERS ALLEMANDS ».

l'*espressione caratteristica* la quale costituisce per chiunque calchi le tavole del palcoscenico il maggior merito e la maggiore originalità.

Bisogna, però, dire, in omaggio alla verità, che non parimenti spiegabile e giustificabile riesce sempre l'accanimento feroce con cui il Rouveyre si compiace a martoriare la figura femminile, accentuandone fino all'inverosimile gli aspetti laidi morbosi e anche ripugnanti in tutta una galleria di figure di grandi dame di attrici di cantanti e di cultrici delle scienze e delle lettere, la quale,

se avrebbe formata la gioia di quell'instancabile fustigatore di *bas-bleu* che fu Jules Barbey d'Aurevilly, costituisce la parte più discussa e più discutibile del volume *Visages des contemporains*.

Pensando agli scoppii d'ira, alle clamorose lamentanze ed alle brucianti lagrime che il veanni fa, da una delle più maltrattate, la matura ed imbellettata vedova di Catulle Mendés.

Gli· uomini e anche gli amici, lo so bene, sono stati trattati spesso e volentieri con non minore crudeltà dal caustico disegnatore parigino, che non ama — ed ha perfettamente ra-

ANDRÉ ROUVEYRE: DALL'ALBO « REGARDS SUR LE NID D'UN ROSSIGNOL DE MURAILLES ».

trioleggiamento della propria imagine nelle pagine del temuto *Mercure de France* sono dovuti costare a tante delle così dette « donne superiori » della società parigina, io mi sento preso, malgrado il profondo e convinto rispetto pei superiori diritti dell'arte, da un certo vago senso di compassione e arrivo perfino a comprendere ed a scusare l'immensa goffaggine della querela sporta, con nessun successo giudiziario, alcuni gione, se pure qualche volta eccede — avere alcun riguardo nella rigida attuazione del suo programma d'arte; ma gli uomini hanno più prudenza e sanno rassegnarsi alle inevitabili punture delle spine che si trovano sul sentiero della celebrità. Anzi qualche volta sanno dimostrare la più completa e sincera disdegnosa indifferenza per tutto quanto riguarda la veste fisica che madre natura ha fornito loro, tanto

che vi è stato perfino uno di essi — si trattava, è vero, di un filosofo, il Soury — che, sebbene si fosse visto presentato sul *Mercure de France* come una specie di scimmiotto melanconico, ha voluto ringraziare il Rouveyre con le seguenti semplici e nobili parole: « Je vous suis reconnaissant pour le portrait du vieux « penseur Jules Soury. Il y apparaît « bien souffrant de son incurable « scepticisme, ce cancer de l'intelli- « gence. Il vaut mieux en mourir que « vivre avec l'illusion de savoir quoi « que ce soit sur rien ».

* * *

Laddove, però, l'arte di André Rouveyre, osservatore impassibile ed inesorabile dell'umanità, rosa dai suoi malanni atavici, accesa dai suoi appetiti voraci, squassata dalle sue passioni sensuali, nelle cui mani la matita sembra di sovente trasformarsi nel bistori del vivisettore, ha raggiunto, almeno a parer mio, il massimo della potenza della penetrazione e dell'originalità, è nell' albo che porta per titolo *Le Gynécée*, fu pubblicato nel 1909 dalla casa editrice del *Mercure de France* e pel quale Remy de Gourmont ha scritto, con grazia arguta e con pittorica evidenza descrittiva, una prefazione magnifica, che rimarrà fra le pagine più savorose che ci abbia lasciato il geniale dissociatore d'idee, la cui morte prematura è stata il maggior lutto che abbia avuto la letteratura francese nell' ultimo lustro.

E' una collezione di settantasei nudi di donne di ogni età, di ogni costituzione fisica e di ogni condizione sociale, osservate, senza scrupoli ipocritamente pudibondi ma anche senza la minima triviale compiacenza licenziosa, nei momenti di completo abbandono voluttuoso, e l'efficacia estetica del complesso, di un' audacia e in pari tempo di una sincerità eccezionale, scatta fuori sopra tutto dal contrasto fra il peccaminoso calore di delirio di tutti i corpi fermati, con arte somma di evocativo disegno sintetico, in un convulsivo attimo fuggente e la gelida imperturbabilità dell'osservatore, quasi più da scienziato che da artista.

Superata la primitiva sorpresa che non poteva non produrre il coraggio, pieno di convinta e convincente serenità, con cui il Rouveyre aveva osato affrontare la rappresentazione, di scrupolosa esattezza fisica ma il più delle volte impregnata di una spasmodica tristezza psicologica per la rivelazione dell'impossibilità di un completo appagamento nel limitato campo dei sensi, degli spettacoli d'agitazione o di languore dell'amore fisico e superato anche quell' istintivo senso di ripugnanza che può produrre la messa in cruda luce e con spiccata accentuazione di tratteggio, di pose e sgambettamenti paradossali quali ne possono suggerire le convulsioni isteriche delle poverette ricoverate all'ospizio parigino della *Salpêtrière*, molti degli intellettuali francesi ne rimasero conquistati. Fra i lodatori più caldi vi fu anche qualche straniero illustre, come ad esempio il nostro Gabriele d'Annunzio ed il danese Georg Brandès, che giudicò geniale l'opera del Rouveyre e le consacrò una lunga analisi nel maggiore dei periodici di Copenaghen.

ANDRÉ ROUVEYRE: DAL VOLUMINO « VITAM IMPENDERE AMORI ».

Del pregevole articolo del critico scandinavo mi piace anzi di trascrivere qui appresso poche righe, le quali molto bene esprimono il carattere austeramente artistico dell'albo *Le Gynécée*: « In quest'artista non si scopre alcuna sensuale « giocondità e meno ancora alcuna sgradevole « lascivia; ma vi si trova invece una passione di cogliere il vero non ancora osservato, l'at- « teggiamento impressionante che non si vede, « considerato nelle sue mille pose differenti; « una freddezza dello sguardo che sorprende e « incute quasi paura, di uno sguardo che non

ANDRÉ ROUVEYRE: DAL VOLUMINO « VITAM IMPENDERE AMORI ».

« si lascia sfuggire neppure il minimo movimento della donna, dall'attuccio vergognoso « fino alla demenza selvaggia, dalla civetteria sotto tutti gli aspetti fino all'incoscienza che non si manifesta più che con gesti e con « grida ».

All' istessa ispirazione appartengono, sotto veste trucemente tragica l' uno e sotto veste mitologicamente allegorica l'altro, gli altri due albi, *Phèdre* e *Mort de l'Amour*, comparsi nel 1910 e nel 1911 a Parigi. Vi appartiene anche, ma senza il solito profondo sostrato di pessimismo filosofico, sostituito per una volta tanto da una sottile vena di sorridente malizia, un terzo albo, *Les Parisiennes*, stampato invece a Lipsia nel 1912 e che è una specie di manuale dei varii modi coi quali una graziosa Parigina sa, in un primo convegno d' amore, svestirsi con astuta civetteria per meglio figurare agli occhi innamorati del suo compagno e per meglio accenderne l'appetito sensuale. Certamente l'editore tedesco pensò che esso potesse riuscire di non iscarsa utilità per erudire e raffinare la sensualità fin troppo grossolana delle sue compatriotte.

*
* *

Nel 1912 questo spettatore affatto amorale e giammai meravigliato delle scene e degli episodii della triste esistenza contemporanea, questo scrutatore delle anime in pena e sezionatore dei corpi malati dei poveri mortali dei giorni nostri, questo raffiguratore degli aspetti frenetici, ora tragici ed ora grotteschi, della carne femminile in fregola, questo rivelatore cinicamente indiscreto del rovescio delle carte dei giuochi dell' amore e del piacere, doveva procurare ai suoi sempre più numerosi estimatori una sorpresa che eglino proprio non si aspettavano. In un elegante opuscoletto fuori commercio, André Rouveyre presentò loro una serie di cinquantotto schizzi suggeritagli, siccome lo spiegavano il titolo e le poche righe di prefazione scritte da lui medesimo, dai suoi *Regards sur le nid d'un rossignol de murailles*, durante una breve dimora in campagna.

Nulla si saprebbe immaginare di più delicato, di più fresco e di più leggiadro, nella naturalistica sua fedeltà al vero, di questi schizzi pieni di vita, nei quali ci appare, in tutta la sua premurosa tenerezza, una coppia di usignoli che covano le uova nel nido e poi cibano, becco su becco, i loro implumi piccini.

Passata la prima sorpresa, molti io credo che abbiano finito col pensare che il Rouveyre, come tanti altri pessimisti, si consoli talvolta delle brutture della nostra vita sociale, contemplando le scene solitarie e grandiose della Natura, e dei vizii e delle ridicolaggini degli uomini, guardando le bestie, ed hanno aspettato quindi che, in un prossimo voluminoso albo, egli si servisse di nuovo della sua corrosiva critica di disegnatore che adopera la matita come un bistori cerusico, per mettere a mal partito uomini e donne dalle figure ben conosciute della società parigina e femmine dalla viziosa nudità anonima.

Eppure un'arte d'indole estrema come quella del nostro autore, arrivata che sia ad un certo punto, non può andare più oltre senza ripetersi faticosamente e trova in sè stessa i suoi limiti. Perchè quindi non si dovrebbe supporre che lo studio amorevole di un nido di usignoli preludii ad una nuova crisi nell'anima di lui e anche che rappresenti il primo passo su di una strada opposta?

Certo, non può proprio affermarsi che le altre due sue più recenti opere siano fatte per ismentire recisamente una tale ipotesi. Nell'una, *Quelques prisonniers allemands*, egli, è vero, fa sempre

sfoggio della sua rara penetrazione di osservatore delle maschere umane e, con pochi segni sicuri ed incisivi, ci sa far distinguere il principotto pieno di sussiego dall'*herr professor* borioso e dottrinario o dall'uomo del popolo dagli appetiti grossolani e dai modi brutali, ma sui loro volti e sulle loro persone non esagera più i caratteri della malvagità o della degenerazione e devesi riconoscere che verso questi nemici irreconciliabili del proprio paese egli si addimostra molto meno severo di quanto si addimostrasse, prima della guerra, verso i suoi compatriotti. Nell' altra, *Vitam impendere amori*, egli, per illustrare alcune brevi liriche amorose di Guillaume Apollinaire, ha eseguito otto o dieci tenui figurazioni di un' elegante e squisita amabilità settecentesca.

Ma anche più significativo rimane il duplice fatto che egli, qualche mese fa, ha creduto giunto il momento di abbassare il suo sguardo, scopritore ansioso ma sicuro d'ogni debolezza e d' ogni abbiettezza umana, sul volto ingenuo di una delle sue dilette figliuole e si è compiaciuto d' indicarne sulla carta, con la più pura soavità di contorno, il delicato ovale, illuminato da due occhioni neri, e che, ancora più di recente, ha osato perfino di schizzare il suo autoritratto, a cui pel passato si era sempre rifiutato recisamente, quasi preso dal timore di arrivare a conoscersi troppo, e ne è venuta fuori un' imagine di una tristezza intensa ma serena di sapore giottesco.

Nell' animo di André Rouveyre si è dovuta, durante un lungo periodo di anni, determinare, a quanto almeno a me pare d'intuire da tutto ciò che io conosco di lui, una fiera lotta fra l'elemento cerebrale e l' elemento sentimentale. Finora è stato il primo ad ottenere la vittoria e ad opprimere l'altro, ma io non sarei punto sorpreso che, dopo avere assistito come soldato a tanti terribili spettacoli di strage di rapina e di violenza e dopo aver trascorsi lunghi mesi, fra la vita e la morte, in un triste letto di ospedale, in lui l' elemento sentimentale prendesse di un tratto la sua rivincita. Vedremmo così colui che è stato il figuratore senza scrupoli e senza pietà degl'impeti più bestialmente brutali dei sensi eccitati trasformarsi nell'evocatore, non meno convinto e non meno fedele alla realtà ma considerata sull'altra faccia della medaglia, delle più dolci e nobili tenerezze dell' amore umano.

Forse, nell'intimo dell'animo suo, il Rouveyre desidera già provarsi ad un siffatto tentativo, così diverso da quanto ha fatto finora, ma gliene mancano ancora il coraggio e la fede.

VITTORIO PICA.

ANDRÉ ROUVEYRE : LA FIGLIA DELL'ARTISTA (DISEGNO INEDITO).

LE ZONE GRIGIE DELLA JUGOSLAVIA.

CHI prenda in mano una carta geografica della penisola balcanica e fissi coll'occhio tre punti estremi: a occidente, il passo di Saifnitz o di Camporosso o di Tarvis, attraversato dalla ferrovia della Pontebba; a oriente, le Porte di Ferro presso Orsova, sul Danubio; a mezzodì, l'estremità meridionale del lago di Doiran in Macedonia — e unisca con una linea retta questi tre punti — avrà tracciato un triangolo nel quale si trovano quasi esattamente compresi tutti i territori di cui dovrebbe comporsi la grande Jugoslavia.

Il lato settentrionale del triangolo corrisponde a un dipresso ai corsi della Drava e del Danubio fino ai confini colla Rumenia; il lato orientale taglia la linea a zig-zag del confine serbo-bulgaro quale venne stabilito nel trattato di Bucarest del 1913; e il lato occidentale, che ne forma quasi l'ipotenusa, attraversata l'Albania settentrionale, scorre lungo la costa adriatica quant'è lunga dalla foce del Drin fino al vertice del Quarnero. La linea di congiunzione da questo punto al colle di Saifnitz coincide quasi esattamente colla linea spartiacque delle Alpi Giulie. Dentro i limiti di questo triangolo stanno effettivamente i paesi abitati in masse compatte dagli Sloveni e Serbo-Croati, che aspirano a congiungersi col Regno di Serbia. Ma al di là della Drava e del Danubio, le aspirazioni jugoslave contemplano altri frammenti di territorio austriaco od ungherese, abitati da genti della loro razza, i quali sono però più o meno commisti di altre stirpi (tedesche, magiare o rumene) e costituiscono le *zone grigie* della Jugoslavia a nord, come i paesi del Carso, dell'alto Isonzo e dell'Istria occidentale costituiscono le zone grigie del nostro confine orientale.

Per illustrare graficamente la situazione di queste zone grigie abbiamo dovuto tracciare noi stessi una carta d'insieme, perchè le carte jugoslave peccano tutte per qualche dissimulazione o per qualche eccesso.

I TORTI DELLE CARTE SLAVE.

La carta « dell'estensione etnica della nazione Serbo-Croata-Slovena » pubblicata a Belgrado dal prof. di storia St. Stanojevich e dal prof. di geografia J. Derocco di quella università, ci rappresenta tale estensione come un tutto omogeneo, senza discontinuità e senza mescolanze, sino a comprendervi il distretto orientale della nostra provincia di Udine e giù giù lungo il litorale da Duino alle coste dalmate, tutta l'Istria, compresa la costa occidentale e compresa Trieste! Così, a nord del Danubio e della Drava, i territori etnicamente abitati, più o meno, da Serbo-Croati o Sloveni, sono ugualmente raffigurati come porzione compatta e indiscutibile del loro « territorio nazionale ». E' vero, c'è un'avvertenza del cartografo in cui dichiara, che esso « non tenne conto della densità della popolazione, nè della *proporzione* tra essa e *le altre nazionalità,* che abitano i medesimi territori »; ma allora perchè distinguere, come fa, con tratteggio diverso alcune piccole fettucce di altri territori a popolazione slava « clairsemée », lasciando credere, e qualificando espressamente nelle relative spiegazioni, che tutto l'altro da noi accennato è abitato da jugoslavi « in masse compatte »? Perchè di queste fettucce a popolazione « clairsemée » nessuna appare là dove (gli jugoslavi non possono ignorarlo) s'agitano da oltre mezzo secolo, prima di loro e non meno di loro, le doglianze e le aspirazioni di centri urbani e di proletariati rurali di nazionalità italiana, *irredenti*?

In un opuscolo di P. De Sokolovitch, *Le Problème Italo-Slave,* edito dalla *Revue Hebdomadaire* (1915), oltre alla carta qui sopra accennata, è riprodotta in piccolo *cliché* una mia carta etnografica dell'Impero Austro-Ungarico pubblicata all'inizio della guerra nell'agosto 1914. Nonostante la riduzione, ogni slavo o slavofilo di buona fede può riconoscervi la probità scientifica, che non è un mio privilegio, ma fu costante norma di tutti i geografi italiani; nessuno dei quali, o fosse in opere scientifiche o fosse in testi scolastici, ha mai dissimulato, parlando dell'etnografia o tracciando carte etnografiche, la presenza dentro al nostro confine politico di quel piccolo gruppo di popolazione slovena, che si trova nell'angolo orientale del territorio di Udine. Come nessuna delle nostre carte, neppure quelle del nazionalista Istituto Geografico De Agostini, hanno mai dissimulato la presenza di sloveni o di croati sulle petraie del Carso e nell'Istria. Senza verità non vi è scienza; e la tradizione scientifica italiana, che

Verso l'Italia

+·+·+ *Confine storico tradizionale dell'Italia*
—·—·— *Confine politico del 1866*

Verso l'Ungheria

1 *Medjomurja*
2 *Baranja*
3 *Bačka*
4 *Banato*

Regno di Serbia

—·—·— *Confine politico sino all'ottobre 1912*
+·+·+ *Nuovi acquisti pel Trattato 10/8 1913*

Paesi contestati come:

Albanesi — *Bulgari* — *Greci* — *Rumeni*

0 25 50 100 150 200 *Chilometri*

LE ZONE GRIGIE DELLA JUGOSLAVIA.

(Carta dimostrativa compilata da A. Ghisleri).

ha saputo mantenersi indipendente e fieramente autonoma anche sotto la dominazione straniera e contro la Chiesa di Roma, crederebbe di venir meno alla propria dignità se vi mancasse nelle questioni nazionali [1].

Una evidente sollecitudine di sincerità sembra a tutta prima di dover lodare nella « Carta del territorio Jugoslavo » pubblicata a Londra dal dott. Nico Zupanic (scala di 1 : 1.500.000). Anche questa carta *etnografica* ha però il difetto comune a tutte le carte slave, di non riprodurre i segni delle lingue e stirpi allogene (rumena, albanese, bulgara) facenti parte del regno di per i territori del Goriziano e dell'Istria a malapena il tratteggio indica la presenza di italiani nel circuito di alcune città (vedansi le riproduzioni, dalla carta dello Zupanic, che abbiamo unito a questo articolo). Come se l'intero territorio Goriziano e Istriano fosse occupato *solo da Slavi* sino alle porte di queste città e non vi fossero, nella valle dell'Isonzo e nell'Istria occidentale, estese plaghe abitate da italiani; ed anche nel centro della penisola e fino sui margini della catena montuosa dell'Istria orientale, borghi in parte italiani e campagne non presentassero lo stesso fenomeno, che quando si

IL TERRITORIO JUGOSLAVO SECONDO IL DR. ZUPANIC.
(Riprod. del *cliché* del *Bulletin Yougoslave*).

Serbia. La distinzione è fatta solo pei territori di lingua slava appartenenti ad altri Stati. A proposito della quale non possiamo non rilevare la differenza di criteri usata dallo Zupanic nel rappresentare i territori al di là della Drava e del Danubio, appartenenti al regno di Ungheria, in confronto di quelli al di qua delle Alpi Giulie, reclamati dall'Italia. Per quelli, il cartografo ci dà con sufficiente scrupolo di approssimazione una idea della *mescolanza delle stirpi*, segnando con tratti diversi i magiari, i tedeschi, i rumeni, che s'intrecciano o si interpongono tra le popolazioni slave del medesimo distretto; mentre tratta di connazionali, i proff. Stanojevich e Derocco segnano sulla loro carta col tratteggio indicante la popolazione slava « clairsemée ».

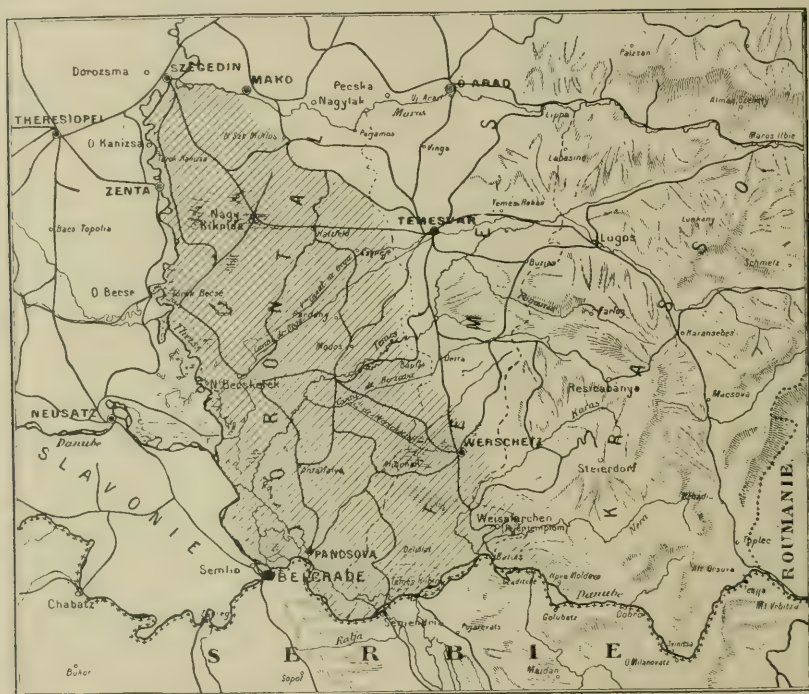
Questa imperialistica noncuranza delle popolazioni d'altra lingua nelle zone miste, questa dissimulazione della loro presenza ed entità, propalata con la diffusione di carte etnografiche non esattamente sincere, *ha tratto in inganno parecchi pubblicisti e uomini politici, che all'estero si sono occupati per simpatia generosa verso gli oppressi, sopratutto dopo la catastrofe della Serbia, delle aspirazioni jugoslave.* Un programma pubblicato a Parigi e a Londra il 15 maggio 1915 dal Comitato dei profughi jugoslavi presieduto dal dott. Ante Trumbic, comprendeva nel « territorio nazionale » dei Serbi

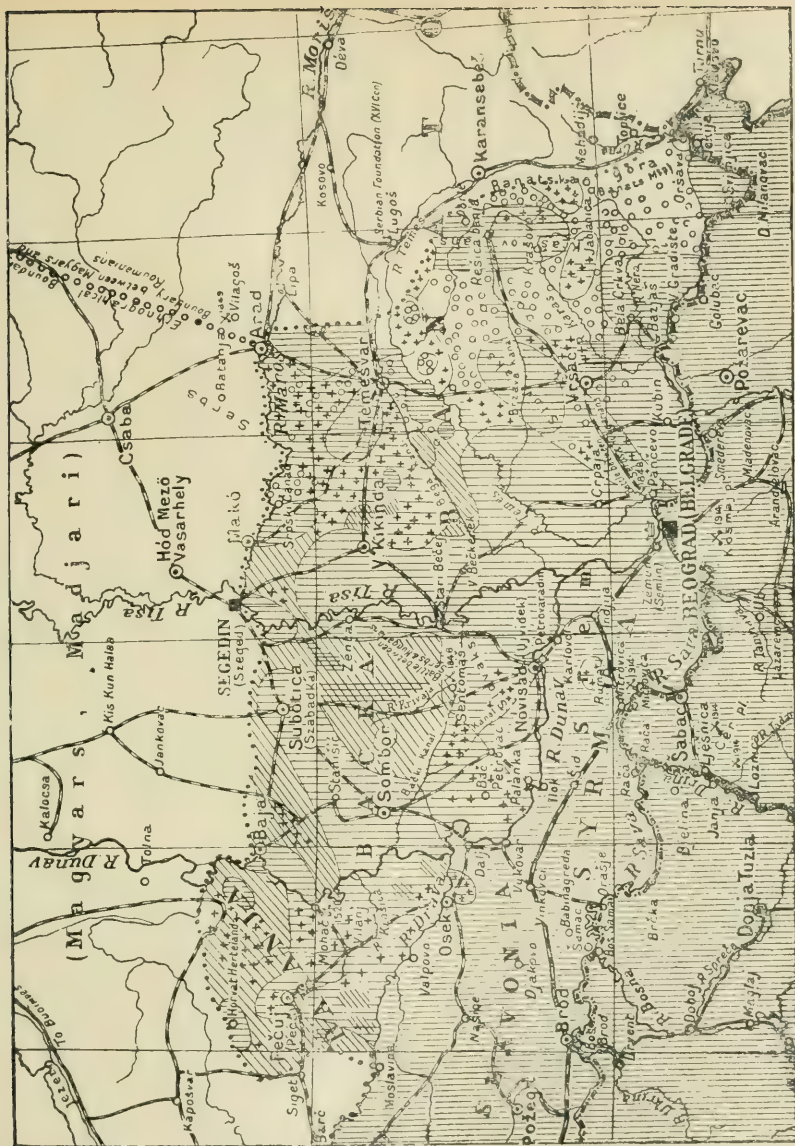
[1] Qualche recente pubblicazione intossicata di criteri o metodi di ragionare teutonico, con carte capziosamente insincere, sono un fatto solitario e senza seguito fra i veri geografi italiani.

LE ZONE MISTE DELLA FRONTIERA ORIENTALE D'ITALIA SECONDO LA CARTA SLAVA DEL DR. ZUPANIC.
(NB. Il tratteggio *perpendicolare* indica gli Jugoslavi ; quello *orizzontale* gl'Italiani).

Croati e Sloveni, oltre alla Serbia e al Montenegro e alla Bosnia-Erzegovina, tutta la Dalmazia col suo arcipelago, la Croazia e la Slavonia « con Fiume », la Carniola « e Gorizia », la Carinzia e la Stiria meridionali « e l'Istria, con le sue isole e Trieste ».

L'opuscolo contenente quel programma, come tutti gli altri pubblicati per sostenerlo dal medesimo Comitato, mostra che, nell'esasperazione dell'esilio, e sotto la suggestione di alcune indiscrezioni diplomatiche, quei profughi riguardavano l'Italia come una loro nemica; e non avevano ancora l'idea concreta, chiara e organica di una grande Jugoslavia, co' suoi centri naturali, consapevole della sua missione e del novo destino. Per molte ragioni, spiegate assai bene dal Prezzolini in un volume recente, che merita d'esser letto da chi vuole informarsi di questi problemi [1], quei comitati jugoslavi, così a Londra come a Parigi ed in America, « erano nettamente anti-austriaci, ma non potevano essere amici sviscerati dell'Italia ».

Ma non è proposito nostro di contestare qui (e chi ci conosce sa che non parliamo per preterizione) le aspirazioni jugoslave o di entrare nel merito delle singole loro rivendicazioni. Vogliamo qui solamente mostrare come si valgano dei dati statistici e geografici e con quale varietà di criteri discutano i loro nazionalisti; onde, guardandosi in questo breve riassunto

CARTA DEL BANATO DI GREGORIO YAKCHITCH.
(NB. La parte reclamata dai Serbi è tratteggiata.)

[1] *Italia e Jugoslavia a cura di un gruppo di scrittori italiani e jugoslavi.* Firenze, Libreria della Voce, 1918.

LA BARANJA, LA BACKA E IL BANATO.

(Dalla carta slava del Dr. Zupanic: il tratteggio *inclinato* indica la popolazione magiara; quello *perpendicolare* la jugoslava; i *circoletti* la rumena, e le *crocette* la tedesca).

come in uno specchio, possano da sè medesimi avvedersi delle loro incoerenze dottrinali e dei loro torti verso di noi.

Le zone grigie periferiche.

Non vi è nulla, infatti, di più interessante per noi di conoscere con quali argomenti i profughi e i propagandisti della Jugoslavia all'estero sostenevano il loro diritto di annessione su quei territori misti, che sono la Medjomuria, la Baranja, la Backa e il Banato, situati al di là della Drava e del Danubio.

CARTA ETNOGRAFICA DELLA PENISOLA BALCANICA.
(Dal *Tour du Monde* del 1908).

a) La Medjomuria è un piccolo territorio di 735 kmq. situato tra la Drava, la Mur e la Stiria, oggi facente parte dell'Ungheria, ma che « dovrebbe appartenere al territorio della Croazia *secondo il diritto storico* ». Fu la residenza della famiglia principesca dei Zrinjski. Fu il centro dell'*attività religiosa e letteraria* croata all'epoca della riforma, e ancora adesso, per l'*amministrazione ecclesiastica*, è sotto la giurisdizione dell'arcivescovo di Zagabria. La popolazione croata v'è nella proporzione del 91.6 %: 82.829 sovra 90.357 abit. (censim. 1910) e nonostante le scuole esclusivamente magiare, appena il 25 % degli abitanti (asseriscono gli opuscoli jugoslavi) comprendono il magiaro.

b) La regione di Baranja, situata nell'angolo formato dalla Drava e dal Danubio, comprende poco più di 5000 kmq., sopra i quali le colonie serbo-croate di religione cattolica e ortodossa formano una popolazione di circa 36.000 anime (censim. 1900) raggruppate principalmente intorno alla città di Mohacs e in una cinquantina di comuni, in 28 dei quali sarebbero in maggioranza. L'opuscolo da cui togliamo queste informazioni [1] critica le statistiche dei magiari, le quali evitano intenzionalmente il nome collettivo di Serbo-Croati per segnarli invece in categorie distinte di Serbi, di Croati, di Illirici, Sokci, Bunjevci, Dalmati ecc. Esso cita il sig. Klaic che, nel 1880, contò nella Baranja ben 40.000 Serbo-Croati cattolici; e poichè la statistica ufficiale ammette che vi sono 15.000 ortodossi, « tra cattolici e ortodossi s'avrebbero dunque circa 55.000 Serbo-Croati ». Inoltre, « data la malafede » delle statistiche ufficiali, « noi possiamo ammettere » (sic) che i Serbo-Croati di Baranja raggiungono la cifra di circa 70.000. « Coi coloni tedeschi (103.000) i cattolici jugoslavi hanno la maggioranza assoluta contro i magiari di questo distretto ».

Par di leggere qualcuno dei nostri scrittori della « Pro Dalmazia ». Infatti anche l'opuscolo jugoslavo sottace la cifra della popolazione magiara della Baranja, senza della quale ci manca un termine necessario per stabilire la proporzione dei tedeschi e dei jugoslavi di fronte alla popolazione totale.

c) La Backa è la regione situata tra il Tibisco e il Danubio, a nord della Drava; corrisponde al distretto di Bacs-Bodrog con una superficie di 8800 kmq. e una popolazione di 605.000 abitanti (censim. 1900). Le sue città principali sono Maria Teresiopoli (70.000 abitanti), Baja e Neusatz o Novisad con 30.000 abitanti. Questo territorio è reclamato dall'opuscolo nazionalista anzitutto per il suo passato. « Par son passé, la Backa est essentiellement une terre de notre race ». Cento anni fa esso era completamente slavo anche per la sua etnografia, ma Vienna cominciò a introdurvi dei coloni tedeschi, che già nel 1900 salivano a 180.000 anime (e oggi?) e la medesima statistica ufficiale registrava allora 245.000 magiari [2]. Anche qui l'opuscolo afferma che bisognerebbe sottrarre da questa cifra almeno un terzo « perchè lo sciovinismo del popolo dominante ha certamente fatto passare tra i magiari almeno un terzo di non magiari ». Ma nonostante i tentativi di germanizzazione e di magiarizzazione, la Backa presenta attualmente

[1] Bibliothèque Yougoslave, N. 2: *Le Pays et le Peuple Yougoslaves*. Paris, Plon Nourrit et C., 1916.

[2] Non sappiamo perchè si citino per queste zone, reclamate dagli Jugoslavi le vecchie statistiche del 1900; mentre per i territori reclamati dagli Italiani sono sempre le statistiche del 1910 che si fanno valere.

il *carattere jugoslavo* « per la proporzione degli abitanti, per l'istruzione popolare e per la estensione dei territori ». La citata statistica magiara del 1900 dava 185.000 abitanti Jugoslavi (dei quali 115.000 ortodossi e 70.000 cattolici).

La importanza data dagli Slavi alle cifre dei censimenti *ufficiali* nelle zone del Goriziano e dell'Istria e nel territorio di Trieste, ci obbliga ad osservare come questi 185.000 di fronte ai 180.000 tedeschi e ai 245.000 magiari della Backa rappresentino qualche cosa meno di un terzo della popolazione totale (605.391). Ma il nazionalismo slavo ha delle altre risorse. « Aggiungendo 28.000 Slovachi e 10.000 Ruteni, gli Jugoslavi salgono alla cifra di 223.000, ciò che dimostra nettamente (sic) che la Backa non ha il carattere etnico magiaro ».

E' interessante constatare come per aumentare le proprie cifre questi nazionalisti jugoslavi contino come di propria famiglia gli *Slovachi* e perfino i *Ruteni*; mentre a noi italiani negano l'affinità etnica coi *Ladini* e coi *Friulani*! Ma l'imperterrito opuscolo non ha finito. Dubitando soggettivamente che la statistica ufficiale abbia « *escamoté* almeno 20.000 o 30.000 Jugoslavi », fa salire senz'altro la cifra de' suoi connazionali a 243.000, diminuendo correlativamente i magiari a soli 195.000. Che se questa manovra a saliscendi non vi persuade, « in tutti i casi, conclude, gli Slavi sono l'elemento più forte così per il loro numero *come per l'estensione delle loro proprietà* ». Epperò,

State contenti umana gente al quia!

Non vi par di sentire qualche propagandista di nostra conoscenza quando, per affermare il diritto dell'Italia ad annettersi l'intera Dalmazia, dopo aver corretto a modo suo le statistiche etnografiche di tutti i tempi, finiva coll'affermare il diritto divino della cultura e della *proprietà fondiaria*?

« Notiamo infine (termina l'autore nazionalista) che il nostro popolo si trova riunito nella Backa in *masse compatte*, ciò che fa risaltare ancora meglio il *carattere jugoslavo* della provincia ». Se ciò si afferma in presenza dei 180.000 tedeschi e dei 245.000, o ammettiamo pure soltanto 195.000 magiari, non dobbiamo più sorprenderci della loro propaganda fatta all'estero per insinuare alla buona fede degli ingenui e degli ignari il *carattere jugoslavo* dell'Istria e del Goriziano.

d) Ma non meno interessante è l'udire come ragionano questi nazionalisti quando difendono le loro aspirazioni sul BANATO. Questa parte dell'Ungheria meridionale, che si stende dal Tibisco fino ai Monti del Banato a ovest, e dal Danubio fino al Maros a nord, forma un quadrilatero, che comprende i tre dipartimenti di Torontal, di Temes e di Krasso. Esso « non fu mai una unità geografica, nè una unità etnica », così comincia la sua descrizione del paese Gregorio Yakchitch [1]. Composto di montagne e di

ALBANESE DI DIBRA SUL LAVORO.
(Fot. Choublié).

ALBANESE DEI DINTORNI DI MONASTIR.
(Fot. Choublié).

[1] *Le Banat*, édit. de la *Revue Hebdomadaire*, 1915, con una carta geografica.

pianure paludose, esso « forma due regioni con due popolazioni distinte, con due lingue nazionali, che sono la Jugoslava o Serba e la Rumena, senza tener conto dei *tiranni*, ossia dei coloni stranieri Sassoni o Magiari ».

Geograficamente parlando, l'autore crede di aver posto così, con questa divisione naturale del Banato, una base razionale alle rivendicazioni etniche della parte piana, che dovrebbe appartenere alla Serbia, e della parte montuosa, sulla quale soltanto sarebbe lecito ai Rumeni di nutrire aspirazioni. Come noi non intendiamo intrometterci in codeste dispute, ci permettiamo solamente di osservare, che la regione del Banato è porzione di una unità geografica più estesa, come un'occhiata a qualsiasi carta geografica del grande bacino Ungherese può rivelare a chiunque. La carta *etnografica* del dott. Zupanic (vedasi in proposito la sezione, che riproduciamo fedelmente) ci mostra come codesta netta separazione in due parti del Banato non sia così semplicisticamente facile.

Secondo il citato opuscolo del Comitato di Londra, nella parte occidentale del Banato gli Slavi sono in grande maggioranza in confronto dei Magiari e dei Rumeni, e dà loro una cifra di circa 250.000 anime. Mentre nella parte orientale gli Slavi vennero diradati dalle guerre interminabili, in cui la Casa d'Austria li sacrificò, onde il loro posto venne occupato dai Rumeni, immigrativi dalle montagne Transilvaniche. La popolazione Serba vi si è però mantenuta ed occupa presentemente la regione, che costeggia il Danubio fino ad Orsova e il lembo occidentale della Banatska-Gora. Anche la regione mineraria di Resica sarebbe abitata da una popolazione Slava.

LA CITTADELLA DI SCOPLJE, ANTICA CAPITALE DELLA SERBIA NEL XIV SECOLO.

Ma i Rumeni aspirano a loro volta al Banato per diverse ragioni, storiche, etnografiche ed economiche. Essi affermano anzitutto, che dai tempi dell'antica Dacia è sempre stato un paese rumeno. A ciò gli Slavi contrappongono il fatto delle grandi migrazioni del VI secolo, che invasero la pianura tra il Tibisco e il Danubio e si estesero anche nella Transilvania. E' curioso notare che in questo dibattito gli Slavi, come facemmo noi per l'Istria [1], ricorrono alla toponomastica della regione per testimoniare la densità delle loro colonie in questo paese. Ma fu verso la fine del secolo XIV, dopo il disastro di Kossovo, che i Serbi emigrati al di là del Danubio ebbero un governatore serbo in Demetrio, figlio del re serbo Voukachine; e in seguito questi despoti o principi del Banato occidentale aggiunsero al proprio dominio gli attuali dipartimenti di Temes e di Krasso. « La Serbia della riva destra del Danubio conquistata dai Turchi, risuscita sulla riva sinistra ». Dopo la battaglia di Mohacs (1526) l'elemento serbo predomina nelle valli del Maros e del Tibisco fino all'Ungheria centrale; se non che nel 1552 il Banato, e quindi anche i Serbi, ricadono sotto la dominazione ottomana. Ma allora la continuità etnica della stirpe è rappresentata dall'organizzazione ecclesiastica (come per l'Istria del medio evo avvenne coll'arcivescovado d'Aquileia?). La chiesa del Banato permise ai Serbi,

[1] Vedi *L'Istria Italiana* ecc. nell'*Emporium* dello scorso giugno.

scrive lo Yakchitch, di « conservare la loro coscienza nazionale intatta ed anche di svilupparla aspirando all'indipendenza ».

Non seguiremo in tutti i particolari questa storia del Banato fino all'assemblea nazionale serba di Karlovitz del 1848, donde cominciò la lotta dei Serbi e dei Croati uniti contro i Magiari per la propria libertà. E' noto quali simpatie i nostri migliori pionieri e duci del risorgimento nazionale mostrassero per i popoli oppressi dall'Austria fino dai moti del 1848. L'infelicità e l'insuccesso delle loro prime ribellioni corrispondono all'insuccesso delle nostre rivoluzioni di quell'anno. Ora la simiglianza delle sventure, dello sforzo patriottico e dei contrasti pertinaci che dovettero affrontare, come rende noi benevoli e intelligenti interpreti della loro storia, dovrebbe del pari trovare nei loro scrittori d'oggidì una meno ottusa e sistematica negligenza dei valori tradizionali e storici dei nostri paesi irredenti. « In questa parte del Banato dove si constata così grande attività dei Serbi, la storia non fa menzione alcuna dei Rumeni ». Così nota l'autore citato. E noi pensavamo: — Quante volte una simile considerazione potrebbero fare i nostri fratelli dell'Istria, del Goriziano e del Friuli di fronte al lungo silenzio della storia relativo agli immigrati Slavi di quella regione! « Gli storici rumeni, che segnano l'apparizione dei primi villaggi rumeni nel Banato occidentale (dice sempre l'autore citato), riconoscono che vi furono attratti dalla stessa Casa d'Austria per aumentare la popolazione de' suoi nuovi acquisti ». Non è forse il caso medesimo dei coloni slavi dell'Istria, chiamativi dalla stessa Repubblica Veneta dopo le pestilenze, che ne avevano spopolato le campagne?

In una mia pubblicazione fatta all'estero, ho rilevato l'errore comune alle discussioni statistiche degli Jugoslavi a proposito dei nostri territori di confine; cioè di prendere per base « le artificiose circoscrizioni burocratiche o feudali dell'Austria », le quali svellono, per es., Trieste dall'Istria e la valle dell'Isonzo e il pendìo occidentale delle Alpi Giulie dalla naturale loro appartenenza alla regione Veneta [1]. E ho mostrato come il raggruppamento razionale dei dati statistici, in base alla topografia naturale, cambia tutte le proporzioni degl'Italiani e degli Slavi, pur sulle basi statistiche del censimento austriaco ufficiale.

IL MONASTERO DI DEČANI (1327-1335) NELLE ALPI ALBANESI.

Qualche cosa d'analogo osservano i Serbi ai Rumeni, i quali pretendono che il Banato spetti *oggi* alla Rumenia per la ragione del numero, ossia per ragioni etnografiche. Infatti le cifre conglobate dei suoi tre dipartimenti vi danno: Rumeni 592.000; Serbi 284.329 [2].

I primi sono adunque più del doppio dei secondi; v'è anzi qualche scrittore rumeno il quale parla come di un fatto notorio della « grandissima maggioranza rumena » nel Banato, di circa l'80 per cento.

Che cosa oppongono a queste asserzioni gli scrittori serbi?

Essi osservano che « se si guardano bene le statistiche *distinte* per ciascuno dei tre dipartimenti

[1] *Per l'Intesa Italo-Jugoslava*, Scritti della vigilia di A. Ghisleri. Lugano, Istituto Librario Italiano (pag. 22-27).

[2] *Dr. J. Cantacuzène*, nella *Revue Hebdomadaire* del 20 marzo 1915.

menti, si trova che quell' asserita maggioranza deriva unicamente dal numero preponderante dei Rumeni nel dipartimento *montuoso* di Krasso, confinante colla Rumenia, nel quale si hanno queste proporzioni: Rumeni 336.082 e Serbi 25.000; mentre nei due altri dipartimenti i Rumeni sono in minoranza di fronte ai Serbi sommati insieme. E' il fenomeno medesimo della parte *montuosa,* abitata da Sloveni nel Goriziano e del capitanato *montuoso* di Tolmino, quasi esclusivamente slavi; mentre in Gorizia *città* e negli altri capitanati sommati insieme la maggioranza è degl' Italiani, quasi del doppio.

PORTALE SETTENTRIONALE DELLA CHIESA DI DEČANI (1335).

Ecco le cifre del Banato. Nel dipartimento di Torontal: Rumeni 86.937; Serbi 199.750. Nel dipartimento di Temes: Rumeni 169.030; Serbi 69.905. In totale i Rumeni sarebbero 255.967 di fronte a 269.655 Serbi.

Ciascuno dalla parte propria, Rumeni e Serbi cercano di aumentare con varie ragioni il numero dei propri connazionali, dato dalle cifre ufficiali; ma noi non entreremo in codesto ginepraio. E' però evidente che soltanto nel dipartimento di Torontal, considerato separatamente, i Serbi sono tre volte più numerosi dei Rumeni, ossia 220.000 contro 87.000. Come al solito, anche qui i pubblicisti serbi contestano la sincerità delle cifre ufficiali ungheresi; e fanno valere in favore dei propri connazionali il fatto, che sono sopratutto coltivatori e *proprietari* di terre. « Essi ne posseggono undici volte più dei Rumeni nel Banato pianeggiante. D'altronde i Rumeni, conosciuti in Ungheria per la mano d'opera a miglior mercato, sono per buona metà stabiliti nel paese come semplici mezzadri o braccianti delle grandi proprietà ». Secondo questi criteri dovrebbero riconoscere le analoghe ragioni dei *proprietari di fondi italiani* dell'Istria e del basso Isonzo, quando considerino dal medesimo punto di vista la presenza delle popolazioni rurali slovene o croate immigrate e discese dai passi alpini al di qua del nostro naturale confine.

Ma alle ragioni storiche ed etnografiche i nazionalisti serbi e rumeni aggiungono, ciascuno dal proprio punto di vista, delle ragioni d'ordine militare.

Per i Rumeni la divisione del Banato e la sua spartizione tra la Romania e la Serbia avrebbe l'inconveniente di lasciare tra le mani dei Serbi le foci dei fiumi rumeni (Maros, Temes e Kara) che sboccano nel Tibisco o nel Danubio; ciò che « sarebbe una minaccia permanente per la pace fra i due paesi ». Inoltre osservano, che coi Serbi sul Tibisco e sulla sinistra del Danubio nel Banato occidentale, la frontiera tra la Romania e la Serbia in questa regione sarebbe affatto « artificiale » e i Rumeni si troverebbero in condizioni d' inferiorità rimpetto ai Serbi.

Questi rispondono, viceversa, che il suolo della regione essendo inclinato verso il Danubio, è la loro capitale Belgrado, che si trova dal punto di vista strategico in permanenti condizioni di inferiorità di contro ai Rumeni, qualunque sia la frontiera; poichè chi si trova al piano è dominato da chi si trova sui monti, e non si è mai visto reclamare militarmente la pianura per difendere la montagna.

Ora codeste buone considerazioni di *difesa strategica* vorremmo che i nostri cari amici Jugoslavi non le dimenticassero nella regione dell'Isonzo e del Timavo, dove sono altrettanto e forse ancor più reclamate per la difesa dell'estremo lembo della regione veneta orientale. I Serbi infatti insistono sulla evidente necessità per loro d'una « copertura militare per Belgrado e per la valle della Morava ». Non dovremmo dire altrettanto noi per Venezia e per la pianura friulana?

Concludendo. Nella zona del loro confine settentrionale i pubblicisti jugoslavi fanno valere, in difesa delle proprie aspirazioni annessionistiche, ora i criteri della *tradizione storica,* ora la *ragione del numero,* ora i *motivi strategici* ed *economici* ed ora le *convenienze geografiche,* ossia tutte quelle altre ragioni non puramente etnografiche, delle quali i loro profughi propa-

gandisti in Francia ed in Inghilterra sistematicamente hanno mostrato di non tenere conto nei riguardi dell'irredentismo italiano.

Le zone grigie all'interno.

Ma un altro ordine di fatti dovrebbe consigliare ai nazionalisti jugoslavi un più cauto linguaggio e una meno semplicistica unilateralità di criteri nel giudicare delle zone miste delle nostre terre di confine. Perchè se il futuro Congresso della Pace, nella sua equa imparzialità, dovesse prendere per *unico criterio* delle assegnazioni territoriali il criterio *linguistico* o *di razza*, l'applicazione logica di tale unilaterale criterio porterebbe necessariamente a una *revisione* del Trattato di Bucarest del 10 agosto 1913, con effetti non desiderabili per il regno Serbo. Al quale i confini di quel trattato riconobbero territori, abitati da genti *rumene, albanesi* e *bulgare,* che furono lungamente (e potrebbero essere di nuovo) reclamati dalle rispettive Nazioni confinanti. Ora, non per sollevare una contestazione, ma semplicemente per dimostrare come i nazionalisti jugoslavi sappiano ragionare con altri criteri quando si tratta di tirar l'acqua al proprio mulino, accenniamo qui brevemente a codeste zone o isole etniche di popolazioni *allogene* del regno di Serbia, delle quali (come ho già rilevato) tutte le loro carte *etnografiche* dissimulano l'esistenza.

Una popolazione d'origine *rumena* occupa nel regno di Serbia l'angolo nord-est tra il Timok e il Danubio, a sud delle Porte di Ferro. Gli scrittori rumeni la fanno ascendere ad oltre 300.000 e qualcuno fino a 500.000 anime; ma secondo le statistiche serbe « dont la sincérité n'a jamais été mise en doute par personne » non si tratterebbe che di 122.429 anime (censimento del 1900). E lo storico Yakchitch, anche qui, ci tiene a notare che i due terzi di questa popolazione non serba « abitano le montagne della Serbia orientale, situate tra il Timok, il Danubio e la Morava » — tal quale i nostri Sloveni dell'alto Goriziano e del Carso e i Croati della parte orientale dell'Istria! Fanno dunque essi, quando loro conviene, gli scrittori serbi, una implicita *diversa valutazione d'importanza*

LA CHIESA SERBA DI GRADATS NELLA VALLE DELL'IBAR (XIII SECOLO).

civile, etnica e sociale, tra le popolazioni *urbane* o più evolute del piano, in confronto delle popolazioni diradate e spesso nomadi delle montagne?

E soggiunge lo stesso autore: « *Cette population n'est pas indigène.* Elle a immigré en Serbie, venant du département de Krasso, de Hongrie et de la Valachie ». Spiega indi le circostanze storiche di tale immigrazione e conclude col dire che, « avendo trovato presso i Serbi, dapprima una franca ospitalità e una perfetta sicurezza, e più tardi, dei diritti civili e politici ben maggiori di quelli dei contadini di Rumenia, si sono *serbizzati.* Molti hanno abbandonato il dialetto rumeno e non si distinguono più dai Serbi che per le fogge del vestire; altri parlano ancora la loro lingua a fianco del serbo; solo quelli delle vicinanze del Timok parlano il rumeno classico, grazie alle relazioni commerciali con la Rumenia. Ma le autorità serbe non hanno mai fatto nulla contro l'uso della loro lingua ». E cita, a sua conferma, la testimonianza del De Martonne: « Les plateaux sauvages de la Kraïna serbe, à sud des Portes de Fer, abritent une population de paysans roumains qui ne manifestent aucune velléité d'émancipation ».

MONASTERO DI MARKO, NELLE VICINANZE DI SCOPLJE (1345).

Se il signor De Martonne avesse visitato i comuni dell'alpestre Friuli, nella nostra provincia di Udine, abitata da montanari di lingua slovena, avrebbe *constatato il medesimo fatto* e *scritto le medesime parole.* E il signor Yakchitch capirebbe perchè l'Italia, quando incorporasse, per raggiungere i suoi naturali confini, qualche altro centinaio di migliaia di allogeni di lingua slava, potrebbe — senza inganno e senza *blague* — assicurare l'Europa che, al pari della Serbia co' suoi Rumeni, pareggiando i nuovi cittadini in tutti i diritti, rispettando nei medesimi le loro esigenze culturali, religiose ed anche le loro istituzioni tradizionali amministrative, instaurerebbe coi nuovi ospiti, diventati concittadini, la medesima tranquilla e operosa convivenza, di cui porgono esempio ormai, da oltre mezzo secolo, i nostri *sloveni* dell'alto Friuli, come i nostri *francesi* della Valle d'Aosta.

Passiamo ad altri allogeni del Regno Serbo.

La nostra carta mostra, coi tratteggi indicanti le popolazioni albanesi e quelle di stirpe o di lingua bulgara, quali siano le *enclaves* o le provincie serbe, di cui queste due nazionalità si attribuiscono l'appartenenza.

Nelle carte etnografiche pubblicate prima della guerra balcanica del 1912, l' elemento *albanese* figura molto diffuso verso il nord-est, sino quasi alla confluenza della Morava bulgara con la Morava serba, nelle vicinanze di Crusievatz e di Nish. Le regioni di Ipek, Giacova, Prizrend e Dibra, reclamate dalla Serbia dopo la guerra, erano *albanesi* o almeno « fortemente albanizzate » massime le *città,* come lo constatava in un volume uscito in quello stesso anno 1913 il signor Louis-Jaray (*L'Albanie inconnue*, Paris, Hachette). Dei numerosi dibattiti sull'argomento noi ricorderemo soltanto ciò che rispondeva, in favore delle pretese dei Serbi, lo stesso Yakchitch, nei *Cahiers* della *Ligue des Droits des Peuples* (fasc. di luglio, 1913).

La tesi prediletta dei Serbi è questa: che quelle città di Prizrend, Giacova, Ipek, come l' intera regione di Kossovo, erano « autrefois entièrement serbes »; che tuttavia sotto « l'alluvione albanese » spinta sino ai confini del loro regno (d'avanti il 1912) la regione aveva « conservato la sua popolazione serba e il suo nome storico di *Vecchia Serbia* ». Quivi, come nel bacino dei Grandi Laghi macedoni, ch' erano una volta interamente slavi, gli Albanesi si sono « superposés » favoriti dall'anarchia turca.

Codeste bande di Arnauti hanno preso « pour centre de leur exploitation les villes entièrement serbes *autrefois,* lesquelles, par la suite de cette occupation, sont devenues pour une part albanaises aujourd'hui ».

Non par di sentire alcuni nostri profughi irredenti, quando affermano l'*antica* italianità delle città dalmate e protestano, del pari, contro « l'inondazione » e la « sovrapposizione » de-

gli elementi slavi, favorita dal regime, non turco, ma austriaco? Noi non intendiamo (è forse bene ripeterlo) di entrare qui nel merito dei singoli dibattiti; ma vogliamo imparzialmente e oggettivamente far constatare come, per reintegrare la loro patria, gli scrittori serbi abbiano dato grande e preminente importanza al *fattore storico e tradizionale*, per perorare davanti alla Conferenza di Londra (quando doveva tracciare i confini del nuovo stato albanese) l'incorporazione della Vecchia Serbia e di *città*, che alla vigilia della guerra il signor G. Louis-Jarays aveva trovate completamente *albanizzate*. Epperò vogliamo credere, che nonostante qualche campanilista sloveno, con la medesima equa considerazione del fattore storico e tradizionale (a cui s'aggiunge, pel caso nostro, il fattore etnico e geografico) i pubblicisti e uomini di Stato della nascente Jugoslavia riconosceranno del pari la necessità e la giustizia dell'unione dell'Istria e del versante occidentale delle Alpi Giulie alla madre Italia.

Quanto alle zone *bulgare* o reclamate come tali, è troppo nota la propaganda bulgara in Macedonia e l'abbondante letteratura di questi ultimi venti anni intorno a questa disputatissima regione. Un'opera voluminosa, forse poco letta, di Giovanni Amadori-Virgili (*La Questione Rumeliota e la politica italiana,* Bitonto, edit. Garofalo, 1908) riferisce imparzialmente tutti i rapporti e gli studi delle più opposte fonti, mettendo in luce « la straordinaria diversità nei risultati » massime per i dati statistici. Per esempio: nella statistica del Gopcevic, serbo, tra cristiani e musulmani, i Bulgari di Macedonia non erano che 57.000, mentre i Serbi sorpassavano i 2.048.000; invece per il Kancev, bulgaro, i Serbi scendevano a 700 e i Bulgari salivano a 1.184.000; per il greco Nicolaides gli Slavi macedoni, bulgari e serbi, sommati insieme, non contavano che 295.370 anime. (Op. cit., pag. 221).

Anche l'elemento *albanese* ha nella Macedonia le sue propaggini, come le ammettono entrambi i citati scrittori: il bulgaro ne conta 124.211 e il serbo 165.620.

Le carte etnografiche non erano meno discordi delle statistiche, facendo talora la Macedonia quasi tutta bulgara, come la carta del Reclus sui dati del Léjean e quella dell'Andrées; o prevalentemente serba, come quella del nostro Giovanni Marinelli.

Della grande influenza esercitata in quella regione, per mezzo del clero e delle scuole, dalla Bulgaria, in contrasto con le scuole del clero greco, parlano tutti gli scrittori serbi o serbofili, ammettendo che 2 milioni circa, cioè due terzi almeno, della popolazione macedone è di Slavi.

« Ma quali Slavi? (si domanda Ernest Denis nella sua opera: *La Grande Serbie,* Paris, Delagrave, 1915). — Sono Bulgari, si risponde a Sofia. — Nient'affatto, sono Serbi, si afferma a Belgrado.

— La question est à peu près insoluble ».

Ora, data questa incertezza, con quali criteri venne fissata la frontiera serbo-bulgara del 1913? E' noto che essa fu la conseguenza di un rovescio militare della Bulgaria, la quale dovette subire le condizioni dei coalizzati. E la Serbia, uscita vittoriosa e particolarmente fiera della sua campagna del 1913, ottenne facilmente *più di quanto non avesse sperato.* Nel numero di giugno

CHIESA DI ZIČAR, PRESSO KRALJEVO (DOVE I RE SERBI ERANO INCORONATI - ANNO 1219 CIRCA).

del 1913 dei citati quaderni della *Ligue pour les Droits des Peuples* il signor Yakchitch, discorrendo sul conflitto bulgaro-serbo, si contentava di una frontiera, che *seguisse il corso del Vardar.* « C'est ce fossé du Vardar qui, seul, peut fournir aux futurs États balkaniques la *frontière naturelle et équitable*: à l'est du Vardar, les Bulgares ont raison de réclamer tout l'hinterland et la côte etc. La rive droite du Vardar doit être gréco-serbe; les Bulgares n'ont rien à y prétendre ». (Art. cit., pag. 428).

Quali erano, dunque, i criteri di codesta partizione? Non più questioni di lingua o di razza delle popolazioni variamente qualificate e contestate dei vilayets macedoni; e nemmeno più

ragioni storiche e sentimentali di legami tradizionali con quei paesi, ma quasi unicamente *ragioni d'indole geografica*! I due sistemi montuosi, dei Balcani e del Pindo; il profondo fossato del Vardar, che li separa; la naturale continuazione del corridoio della Morava nella valle del Vardar, traversata dalla ferrovia di congiunzione tra Belgrado e Salonicco; l'impossibilità di spartire la Macedonia « suivant le principe des nationalités, *sans porter atteinte à la sécurité et à la vie matérielle de chacun des co-partageants* ». Ecco gli argomenti, non più etnografici, ma esclusivamente topografici, economici e strategici, con cui i nazionalisti serbi giustificarono le loro annessioni territoriali del 1913 nella regione del Vardar e dei Grandi Laghi macedoni.

Non dubitiamo perciò che i loro più illuminati pubblicisti, con oggettiva serenità scientifica, sapranno riconoscere l'equo valore di uguali argomenti, se all'estremo angolo occidentale della loro grande Jugoslavia li udranno fatti valere da un'amica nazione vicina, più antica ed anche più etnicamente omogenea, quale è l'Italia.

ARCANGELO GHISLERI.

TOMBA DI UN PATRIARCA SERBO A IPEK.

CRONACHE.

ALLA MOSTRA D'ARTE DI GUERRA MARINARA.

Si è inaugurata nella Galleria Pesaro a Milano una prima mostra artistica di guerra e più propriamente della guerra marinara: ne parliamo volontieri perchè è la prima manifestazione di questo genere, in Italia, che abbia serietà e nobiltà di intendimenti.

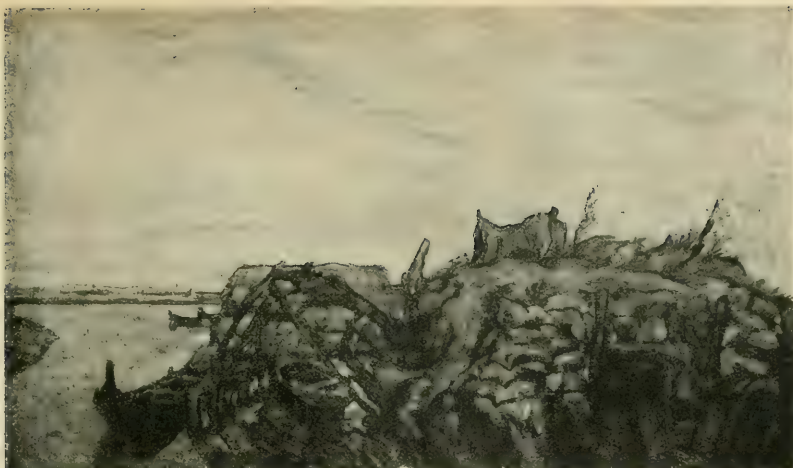
In realtà le opere d'arte che traggano motivo e ispirazione dalla guerra sono premature; l'avvenimento è così vicino alle nostre pupille, così legato alle nostre anime e alle loro passioni, che è impossibile vederlo nella misura esatta e riassumerlo in un capolavoro; ma preziosissimi sono gli elementi raccolti oggi, per le opere d'arte future. Dirò di più: può darsi che tali appunti, affrettatamente nati nella brevità di queste ore violente, impressionati dal tumulto delle vicende e degli uomini, costituiscano la più bella eredità artistica lasciata dalla nostra epoca e dalla nostra generazione, alla posterità. Gli artisti, che espongono all' attuale Mostra d'arte di guerra marinara (Italico Brass, Anselmo Bucci, Aldo Carpi, Lulo Blaas da Lezze, Donato Frisia, Cipriano Efisio Oppo), compresero l'opportunità di rinunciare al *quadro*, e di limitarsi piuttosto all' abbozzo, allo schizzo, all' impressione, al disegno, preoccupati di lasciarvi l'impronta della verità e della vita. Gli artisti del primo decennio del secolo erano in diverso modo preparati alla guerra; i più non erano preparati affatto, alcuni l'accolsero senza entusiasmo e senza persuasione, qualcuno la glorificò come una manifestazione di rinnovamento; i più vecchi ne rimasero ostinatamente e deci-

ITALICO BRASS: VENEZIA ESULTANTE SALUTA I VITTORIOSI DI CAPO SILE (DISEGNO).

ITALICO BRASS: DURANTE IL COMBATTIMENTO (DISEGNO).

samente lontani. Alcuni erano portati verso il fenomeno nuovo ed immenso dalla loro preparazione spirituale, dal loro temperamento, dalla loro giovinezza: Anselmo Bucci, per esempio. Egli visse assai tempo a Parigi in contatto con le più moderne scuole francesi e sopratutto con gli impressionisti: dalle nuove tendenze e dalle audaci manifestazioni di questi avanguardisti seppe apprendere le migliori espressioni senza rinunciare alle sue caratteristiche personali: le novità di tecnica e di ispirazione che facevano trasecolare i borghesi del primo decennio del novecento non gli furono nemiche nè ignote. Non senza destino, nel periodo che precedette la guerra, i pittori più audaci si sforzarono a fermare gli aspetti della vita meccanica e della velocità; tentarono di accrescere il potere della tavolozza per rendere le colorazioni dei nuovi cieli, le luci artificiali dei teatri, le violenze di chiaroscuro delle officine, il mostruoso baleno delle fonderie e delle macchine: divisionismo, impressionismo, cubismo, dinamismo, futurismo furono i nomi diversi, le « etichette » di queste gloriose anche se non sempre fortunate ricerche, di queste aspirazioni innovatrici. Passarono dinnanzi agli occhi del Bucci nelle esposizioni parigine e negli studii dei pittori i tentativi, le esagerazioni, gli isterismi dell'arte nuova; le libere rivolte del Quartiere Latino lo prepararono alla guerra inconsapevolmente. Egli si trovò così ad aver fra mani l'istrumento più adatto a raccogliere in documenti d'arte le visioni della guerra attuale.

La guerra, nel suo insieme, è invisibile; e il pittore, lo scultore, lo scrittore devono accon-

ITALICO BRASS: I PROIETTORI IN PIAZZETTA (DISEGNO).

ANSELMO BUCCI: BASSO PIAVE — UN BLOCKHAUS (OLIO).

ANSELMO BUCCI: FUOCO (OLIO).

tentarsi di una rappresentazione frammentaria; così potente d'espressione e di commozione da evocare per analogia l'immagine più vasta dell'insieme. Non è una rinuncia umile: è una rinuncia sapiente. L'episodio, vivamente e vigorosamente rappresentato, può rendere lo stato d'animo di una moltitudine, la visione complessa della grande battaglia. In letteratura il capitolo della *Chartreuse de Parme* che presenta di scorcio gli avvenimenti della giornata di Waterloo rimane modello tipico e definitivo di questa teoria d'arte. Anselmo Bucci ha seguito questi canoni artistici: si veda *Marina a terra* (album di schizzi e disegni edito da Alfieri e Lacroix), l'insieme dei particolari tirati giù di furia, alla brava; raccolti nelle trincee di Capo Sile, sui canali lagunari, nelle calli di Venezia: rimescolìo di uomini, di animali, di macchine, fumigare di cieli e di scoppii, volti di spavento, di fatica e di audacia, gesti di morte e di vita, si compongono nella nostra mente in una sintesi che è la guerra; la vera guerra rivelata con novità

ANSELMO BUCCI: MARINA A TERRA.
(Dall'album di schizzi e disegni edito da Alfieri e Lacroix).

geniale che può esser ben contrapposta agli album inglesi di guerra del Nash e del Newinson. Poi nelle impressioni ad olio, esposte come l'album alla Mostra, se è minore il senso della guerra, non è minore la novità tecnica; mentre gurazioni di un bombardamento. Il Bucci, che è sopratutto un pittore della folla, è poi vivacissimo in *Folla di guerra* e *Liston di guerra.*

Ci erano già noti i raccapricciante disegni della ritirata serba di Aldo Carpi e sono vera-

ANSELMO BUCCI: MARINA A TERRA.
(Dall'album di schizzi e disegni edito da Alfieri e Lacroix).

Trasporto di truppe ha un carattere epico, *In trincea, Basso Piave, I Motteroni* ci richiamano alla vita eroica ma miseranda della trincea, stillante di pioggia, fangosa e limacciosa: *Fuoco, Combattimento notturno, Allarme notturno* sono fra le più nuove, se non fra le più riuscite fi- mente di guerra; il Konody, scrivendone nell'*Observer*, non esitava a definirli « una figurazione dell'orrore, acuta e realistica; e, probabilmente, insuperabile: sotto taluni aspetti più tragica dei *Desastres* del Goya ». Ma la guerra nel mare come ci appare nei *Motoscafi in cac-*

cia, Caccia ai sommergibili, Crociere, è appena intravista, il senso della macchina, della minaccia, della battaglia è reso scarsamente. Fortunatissimo invece il Carpi ci sembra nell'evocazione delle figure umane: una modellazione da statuario che rammenta il Meunier, una solidità impareggiabile del disegno, una profondità psicologica vigorosa ricercata nel volto dei dominatori del mare e del cielo fanno sopratutto ammiratissimi i suoi *Bombardatori di Cattaro e di Durazzo.* Le caratteristiche degli individui irrobustiti dalle fatiche, innalzati dalle audacie

ALDO CARPI: BOMBARDATORE DI CATTARO E DURAZZO. (DISEGNO).

ALDO CARPI: BOMBARDATORE DI CATTARO E DURAZZO. (DISEGNO).

ALDO CARPI: MARINAIO DEL S. MARCO (DISEGNO).

e dai rischi, fortificati dalla solitudine e dal pericolo, è incisa in quei glabri volti di *condottieri.* Il *Marinaio del San Marco* si direbbe la personificazione di tutta una stirpe di naviganti, la glorificazione vivente della fatica eroica sopportata durante la guerra dalla marina italiana. Occhio aperto, musculatura d' acciaio e una calma di eroe olimpico che è come il marchio della giovinezza e della forza.

Italico Brass è un settecentista: la Venezia ch'egli rappresenta in tenuta di guerra, malgrado l'insaccatura dei marmi preziosi, la ingabbiatura delle loggie, dei piedestalli, delle guglie, anche nelle rovine degli Scalzi o di San Simeon Piccolo non è tragica; è sopratutto pittoresca: un

AUSTRIA DELETA.

chiaro di luna o uno zendado in fuga vi evocano le nostalgie del Guardi e del Canaletto e quelle più recenti di Marius de Maria. Passando dalla pittura del *Caffè Florian*, del *Caffè Lavena*, della *Serenata* (X Biennale veneziana) ai disegni *I proiettori in Piazzetta*, *Il ponte delle Maravegie*, *Al rifugio*, egli rimane deliziosamente frivolo ed elegante piuttosto che profondo e severo. Venezia attraverso la sua matita e nelle sue pitture è sempre un poco in *bautta*. Nei sacchi che riparano i monumenti, nei travami che oscurano i mosaici della basilica, negli assiti che racchiudono le colonne preziose, nelle porte e nelle finestre sbarrate dei palazzi egli non ha visto l'aspetto di eternità incrollabile che la Serenissima riprende piuttosto dalla città del Peloponnesiaco che non da quella del Goldoni.

Cipriano Oppo, che ammirammo caricaturista sarcastico e incisivo durante la guerra e illustratore originale ed aristocratico prima, ha alla Mostra una serie di efficaci disegni animati di presta *verve* e qualche impressione che si giova del cubismo per rendere con viva efficacia il senso della velocità e dello spazio.

Che dire di Lulo de Blaas da Lezze? Egli abusa delle sue indiscutibili facilità tecniche e della sua ricchezza di immaginazione; ma si perde. Alla verità è sostituita una falsa e piacevole pittura accurata destinata al gran pubblico piuttosto che all'arte: egli è migliore colorista nelle visioni realistiche *Rancio, Studi e vita di siluranti, La scìa di una P. N., A poppa di un M. A. S.*, che non quando evoca *Luigi Rizzo che attacca la « Santo Stefano »*.

Donato Frisia ha delle buone pitture poco intonate agli intenti e all'insieme della Mostra.

Raffaele Calzini.

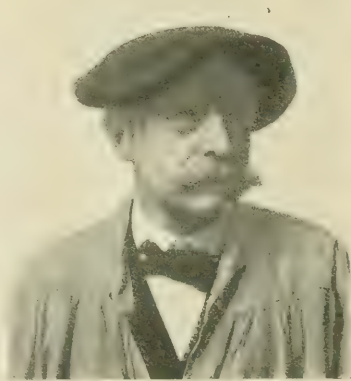
DOPO LE ONORANZE A UNO SCULTORE ITALIANO: LUIGI BELLI.

È stato onorato, or non è molto, a Torino un insigne maestro della scultura contemporanea, al quale l'inesorabile legge dei limiti d'età vieta di proseguire l'insegnamento che da quarant'anni impartiva nell'antica e celebrata Accademia Albertina di Belle Arti.

Questo maestro è Luigi Belli, autore di opere sparse in varie città d'Italia, di monumenti fra i più significativi che adornino le nostre terre; e l'onoranza decretatagli ha avuto una forma modesta ma pur solenne nella sua semplicità.

All'illustre artista venne fatto omaggio di una medaglia d'oro, che reca da un lato la sua effigie (fatta a lui più cara dal nome dell'artista che l'ha plasmata, Luigi Contratti, un suo antico allievo e poi collega all'Accademia) e porta nell'altro verso la seguente epigrafe, dettata da chi scrive queste note:

A LUIGI BELLI SCULTORE
DE GLI EROI DI MENTANA
DEL GENIO DI RAFFAELLO
IN GAGLIARDI IMPETI D'ARTE
IN PITTORESCHE FIGURAZIONI
EVOCATORE INSIGNE
NELLE SCUOLE PROFESSIONALI MUNICIPALI
NELL'ACCADEMIA ALBERTINA DI TORINO
MAESTRO VENERATO E CARO
ALLIEVI E AMMIRATORI
OFFRONO

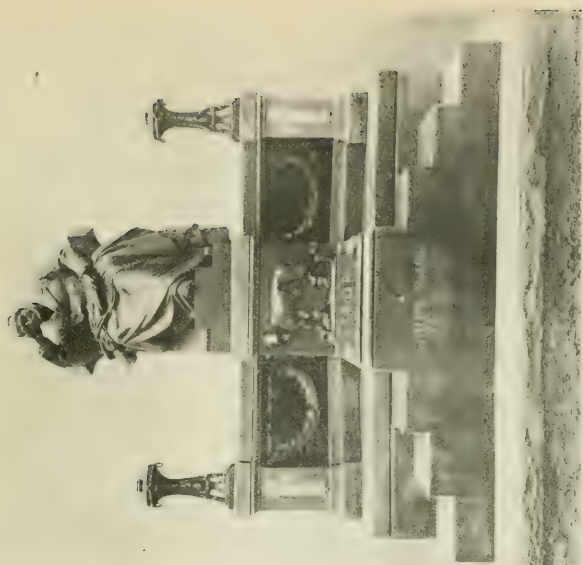
Dice la semplice epigrafe di questa medaglia (che, come ho detto, il Contratti plasmò, il cav. Tua, medaglista fra i più rinomati, incise, e l'illustre professore dell'Ateneo Torinese e chiaro scrittore Piero Giacosa presentò, interpretando con nobilissime parole il pensiero dei sottoscrittori); dice, o, meglio, vorrebbe dire l'omaggio maggiore che viene all'onorando artista dal ricordo delle opere sue più vigorose e più espressive, da due suoi capolavori: il monumento ai *Caduti di Mentana* e il monumento a *Raffaello*. Milano e Urbino posseggono queste due genialissime opere, che sono le affermazioni artistiche più potenti dell'ingegno e dell'abilità tecnica del Belli.

LUIGI BELLI.

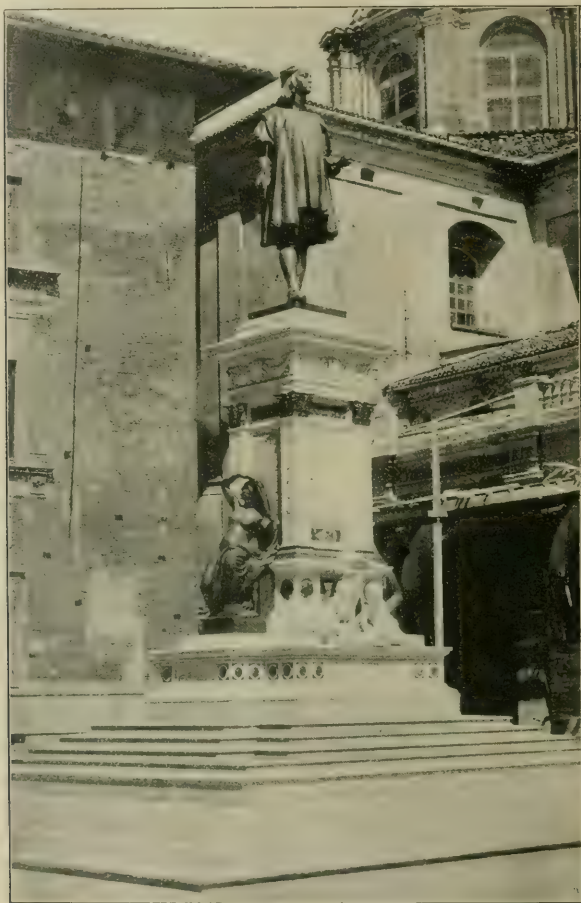
La figura di donna nel monumento di Mentana a Milano, quella grande e maestosa figura che rappresenta l'Italia in atto di porgere l'alloro agli eroi della memoranda giornata, fu giudicata una delle statue più plastiche ed equilibrate che si ammirino su pubbliche piazze. E degni della magnifica figura sono i bassorilievi,

i quali ornano due faccie del piedestallo quadrangolare, e nei quali *L'assalto di Monterotondo* e *La sera di Mentana* appaiono di un'evidenza e di una potenza espressiva non comuni. Tutto il monumento poi è di una bella e correttissima linea, a cui sembra aggiungere fascino la piazza, armonica e tranquilla, che lo ospita. Ma più armonizzante ancora con la poesia del luogo, che gli cresce fascino e bellezza, è il monumento a Raffaello nella città che al Principe dei pittori giustamente si gloria d'aver dato i natali. Urbino, che del suo divino Artista aveva fatto, si potrebbe dire, una religione civile, celebrandolo ogni anno, non altrimenti — scriveva Luigi Mariotti — che ogni paese fa del santo suo, paesano o forastiero, scioglieva nel 1897 il voto suo antico di ricordarlo fra le sue mura con un'opera perenne. E dall'agosto di quell'anno, nella piazza Duca Federico, dinanzi allo storico palazzo che rievoca la Corte più gentile del principio del Rinascimento — la Corte in cui Baldassar Castiglione potè immaginare e scrivere il più perfetto trattato della cortesia — si leva l'immagine di Raffaello Sanzio, la grande statua pensata e modellata da Luigi Belli.

L. BELLI: MONUMENTO AI CADUTI DI MENTANA IN MILANO.

Anche in questa grandiosa opera dello scultore torinese è pur degna della figura dominante ogni parte del monumento; dai due gruppi di

LUIGI BELLI: MONUMENTO A UMBERTO I IN ALESSANDRIA.

LUIGI BELLI: MONUMENTO A GIUSEPPE MAZZINI IN TORINO.

putti, simboleggianti l'*Architettura* e la *Pittura*, che adornano lo zoccolo del ricco piedestallo marmoreo, ai bassorilievi sui lati maggiori del dado (i quali rappresentano *Raffaello alla Corte di Roma* e *Raffaello che sovraintende alla costruzione delle Logge vaticane*) ed alle statue del *Genio* e della *Rinascenza* sui fianchi del dado stesso. E' tutta una leggiadria, perchè tutto è stato pensato, curato, scelto con fine intelletto d'arte. Lo stile e le ornamentazioni ricordano l'impulso che Raffaello dette al rinascimento delle arti, ed armonizzano mirabilmente con l'architettura e le decorazioni di quello storico palazzo ducale dei Montefeltro, che, al dire del

LUIGI BELLI: MONUMENTO A RAFFAELLO SANZIO IN URBINO.

Castiglione, *è uno dei più belli che in tutta Italia si ritrovi.* E i putti dei due gruppi, pieni di tanta grazia, sono ispirati ad opere del sommo pittore e rammentano in ispecie gli angioli della Madonna di Foligno, del Baldacchino e di San Sisto. La figura poi di Raffaello, nel suo costume da lavoro, è di una eleganza e di una correttezza nelle forme, squisita, e ritrae al vivo la sembianza dal suo celebre ritratto degli Uffizi. Egli appare nell' atto di contemplare da lungi l'effetto di una sua creazione pittorica; e tutto, la posa e l'euritmia delle linee, trasporta il pensiero agli esempi della più pura arte greca.

Luigi Belli eseguiva questo monumento per la vittoria conseguita dal bozzetto, che egli presentava al concorso internazionale apertosi nel 1883; singolar gara, nella quale vinse contro quaranta concorrenti d'ogni nazione l'eletta della scultura moderna. E fu ventura che l'onore di dare a Urbino il monumento alla sua gloria maggiore, che è gloria del mondo civile (onde mondiale si volle il concorso per quel monumento) sia toccato ad un italiano, e ad un italiano originario di quella terra che diede i natali a Gaudenzio Ferrari, al Raffaello, cioè, dell'Alta Italia, come il pittore valsesiano venne meritamente chiamato. Poichè, se Luigi Belli nacque a Torino, il padre di lui era venuto alla capitale piemontese da quella terra pittoresca così feconda di artisti, nella quale continuarono di secolo in secolo e vivono tuttora le tradizioni di Gaudenzio Ferrari, tramandate, si potrebbe dire, di generazione in generazione, pari a quella fiaccola simbolica della vita che di mano in mano si vanno trasmettendo le vergini alate della favola.

Queste, dei Caduti di Mentana e della gloria di Raffaello, sono le due opere più celebrate del Belli. Ma ora, alla schiera di monumenti di questo provetto maestro della scultura contemporanea (monumenti, di cui non ho ricordato che questi due maggiori e più significativi della sua arte, tralasciando tutti gli altri, tra cui vi sono pure opere di arte ornamentale, come il mirabile frontone dell' Ospedale Mauriziano di Torino) si è aggiunto (da un anno omai) il monumento a Giuseppe Mazzini qui nella vecchia capitale subalpina, nella quale dei quattro massimi fattori del Risorgimento italiano il grande Genovese era l'unico a cui ancora non fosse stato tributato un tale onore. Eppure — notavano giustamente i promotori del monumento a Mazzini, nel loro appello a quanti si esaltano alle glorie della nostra Italia — quando i tempi erano più squallidi e più prostrati gli spiriti, molti figli del forte Piemonte, obbedendo al mónito di Colui che profetava l' Italia indipendente ed unificata, consacrarono col martirio la nuova fede. Benvenuto adunque il tardivo ma degno omaggio, nella vecchia metropoli piemontese, alla memoria del grande e pensoso agitatore. Pensoso lo ritrae veramente l' immagine plasmata dal Belli. Eccolo il Grande Pensatore, assiso in una sedia curule, che poggia nel mezzo d'una base architettonica dal severo stile classico. Sulla facciata campeggia la lupa romana, a ricordo della gloriosa Repubblica del 1849, che salutò Mazzini triumviro. Alla base si elevano due tripodi e, attorno ad essa, fra corone di lauri e fasci consolari, si leggono i nomi dei principali discepoli di Mazzini.

Ma se questo è il monumento quale ora si presenta al pubblico, non è però qui tutto il monumento ideato dall'artista, poichè il bozzetto raffigurava pure, nel lato posteriore del piedestallo, in un movimentato gruppo, la *Libertà che solleva il popolo contro il dispotismo.* La magnifica statua del grande Genovese è in bronzo — fusa nello stabilimento dell'ing. Barigozzi di Milano — e venne pur fedelmente tradotto in atto il resto del bozzetto; ma manca quell'altorilievo, che per ora il Comitato non ha potuto far fondere. Ed è un peccato. Così vibrante di vita e di movimento e così piena di forza e di espressione è riuscita quella vivida scena, che quanti l' hanno veduta, già formata nel gesso, augurano che possa venir presto a completare il monumento dedicato a Colui che scriveva, or sono quarantasei anni: « L'Italia e l' Europa camminano lentamente ma securamente, come la giustizia di Dio, alla crisi suprema, alla grande battaglia tra la libertà e il dispotismo ». Che peccato — vien veramente fatto di esclamare — che manchi al monumento quell'altorilievo così significativo ed espressivo, il quale rappresenta appunto la lotta della libertà contro il dispotismo!

LUIGI BELLI: LA PACE (ANCONA DELL'ALTARE NELLA CHIESA DELLA MADONNA DEL CAMPO, MORTARA).

GIUSEPPE DEABATE.

LUIGI NONO.

La pittura italiana ha perduto in Luigi Nono un delicato poeta del vero.

Nato a Fusina (presso Venezia) nel 1850, egli percorse gli studi tecnici e quindi entrò nell'Accademia dove, come il Favretto, ebbe a maestro amorevole e sapiente Pompeo Marino Molmenti.

Alla fine del quarto anno — narra il Molmenti scrittore — era d'obbligo il cartone di soggetto storico, ma il Nono, senza che ne sentisse rincrescimento il suo maestro, si ribellò alle convenzioni accademiche, e dipinse invece la *Scala d'oro* nel Palazzo Ducale, che fu esposta alla mostra annuale dell'Accademia. I critici più severi riconobbero che il giovane autore di quel quadretto si avviava con passo franco e sicuro verso uno splendido avvenire. E' di quel tempo un'altra piccola tela rappresentante il *Coro dei Frari a Venezia*. Il pennello riproduceva con mirabile evidenza tutte le minuzie della verità. Notando questo quasi eccessivo amore del vero, Camillo Boito esclamava: " Bel difetto per un giovane, essendo sempre più facile, nell'arte, lo sciogliersi che il legarsi! „ E infatti non tardò il Nono a prendere una nuova maniera più larga e grandiosa e *pronta* ».

Il Nono fu per molto tempo, accanto al Favretto, uno dei migliori interpreti nella rinnovata arte pittorica della vita veneziana; si può, anzi, dire che i due pittori si completavano quasi a vicenda, prediligendo il Favretto l'aspetto gaio ed esteriore della vita, il Nono, il sentimento intimo e talvolta triste di essa.

Così, se il Favretto appare più vivace, il Nono è più profondo nell'indagine e forse più intenso nell'espressione.

LUIGI NONO: ALL'APERTO.

All'epoca di quella IV Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia, che ne doveva mettere in piena evidenza la gentile e simpatica personalità, la critica non mancò di osservare come il Nono, nei suoi numerosi quadri di facile effetto patetico, avesse qua e là manierato la visione del vero per adattarla al gusto del grosso pubblico.

Ma se alcuni suoi lavori veramente un po' leziosi meritano tale severa osservazione, molti altri — e fra essi, ad esempio, *Refugium peccatorum, Ave Maria* e *Morte del pulcino* — sono e rimangono, per delicatezza di sentimento e nobiltà di espressione, opere veramente insigni.

LUIGI NONO: REFUGIUM PECCATORUM.

AUGUSTO MUSSINI.

Nel novembre del 1903 il mondo artistico italiano veniva sorpreso dalla notizia che il pittore Augusto Mussini di Reggio — spentosi alcuni giorni fa a Roma — si era ucciso a Firenze per dispiaceri di carattere intimo.

La notizia aveva destato non poco doloroso stupore, essendo fin d'allora il Mussini uno dei più promettenti giovani pittori. Dopo, infatti, avere vinto un importante concorso a Bologna ed avere esposto opere notevoli all' Internazionale di Venezia, il singolare artista pareva veramente chiamato ad un destino ben diverso da quello d'una sì tragica fine.

FRA PAOLO (AUGUSTO MUSSINI).

IL PITTORE AUGUSTO MUSSINI NEL 1903.

A rendere più penosa la sorpresa concorrevano alcuni particolari intorno alla sua scomparsa. Non s'era potuto rintracciare il cadavere ed egli stesso aveva lasciato scritto che sarebbe stato inutile cercarlo, poi che aveva voluto sopprimersi in modo che il suo corpo non desse macabro spettacolo alla folla.

Senonchè, mentre fra le svariate ipotesi intorno al suicidio, andava accreditandosi quella ch'egli si fosse gettato in Arno, due pittori tedeschi, che lo avevano conosciuto a Roma, diffusero la notizia di averlo, invece, veduto nel convento di Montecassino. Era vero. Qualche tempo dopo il bizzarro pittore, pianto come vittima d' una intricata vicenda amorosa, veniva scoperto frate nel convento de' cappuccini presso Ascoli Piceno, dove stava dipingendo santi. Augusto Mussini era diventato Fra Paolo.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE — OFFICINE DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO
Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

ROMA — L'ARCO DI TITO.

EMPORIUM

Vol. XLVIII. DICEMBRE 1918 N. 288

L'INVASIONE MONUMENTALE.

VI sono paradossi che non è lecito arrischiare. Questo per esempio : La condizione della Germania è invidiabile ». E' però un paradosso che potrebbe venire in mente a chi cercasse la più violenta espressione del proprio terrore estetico davanti alla minaccia della grande invasione monumentale che incombe sui popoli vincitori.

Noi abbiamo forse uccisa la guerra ma non sappiamo se riusciremo a uccidere la manìa dei Comitati che dalla guerra ebbe sì largo alimento. Abbiamo sentito, più che la esaltazione tutta volta a dimostrazioni esteriori, la commozione che si ravvolge nell'anima profonda e la preme sino a farla soffrire, per le immortali prove di valore date dai nostri combattenti ; ma non sappiamo se riusciremo a resistere all'eloquenza. (I nostri padri la chiamavano retorica). Ci par senza dubbio di rimanere inerti e quasi

ROMA — BASSORILIEVO DELL'ARCO DI TITO.

PARIGI — COLONNA VENDÔME.

gata col danaro del pubblico benevolo ed ottuso, l'opera d'arte di cui non era manifesto il bisogno. Si potrà procedere più garbatamente. Gli artisti si potranno offrire con più discrezione. Vi saranno concorsi: quanti concorsi! E quante polemiche.... Ma insomma ci sarà lavoro per tutti. I ragazzi delle scuole di Belle Arti non stiano a perdere un tempo prezioso nell'ombra delle accademie e una preziosa occasione nella paralisi di timidezza della giovanile modestia. Rimangono migliaia di piazze libere nei borghi della più grande Italia e fin nelle città maggiori.

Pare impossibile, ma ne rimangono.

D'altra parte, Amleto avrebbe una ragione di più per aggravare la tragedia della irresoluzione se dovesse decidersi ad avversare o a favorire l'invasione monumentale. Il Risorgimento italiano non era ancora compiuto e già la risorta Italia formicolava di statue de' suoi Fattori. C'è stato nessuno che abbia avuto la meritoria curiosità e la pazienza lodevole di far il conto dei Garibaldi e dei Vittorii Emanueli equestri, di mostrare una gelidità di spirito presto sopravvenuta all'entusiasmo, se non manifestiamo la gioia della vittoria e la gratitudine per i vittoriosi in forma duratura; ma non vediamo disegnarsi una forma che non sia l'assoluta imitazione del passato. Monumenti! Monumenti! Statue, obelischi, colonne, marmo e bronzo! Chi non ha una proposta di monumento da « lanciare » è indegno d'aver presieduto, sia pure nella comunità d'un villaggio, alla resistenza ch'ebbe il suo premio; e chi la proposta non accetta con immediato fervore e non offre danaro — e sopra tutto non si fa generoso del danaro altrui — è ben sicuro di nutrire nel suo ben fatto cuore un patriottismo insospettabile?

Gli scultori! Ecco una categoria di lavoratori — i lavoratori della gloria — che non corre rischio di soffrire i disagi della disoccupazione. Cento Comitati sono costituiti in uffici di collocamento per gli scultori che hanno marmo da avvivare o da sciupare. E non sarà più necessario assistere, come ci è accaduto prima della vittoria, a piccoli intrighi di artisti e di mezzani per mettere alla luce, debitamente pa-

LONDRA — COLONNA DI NELSON (TRAFALGAR SQUARE).

pedestri, interi, a mezzo busto, in altorilievo, in bassorilievo, sui piedestalli, nelle nicchie, sulle lapidi, che popolano la nostra cara patria dalle nevi delle Alpi agli aranci del Jonio? Nessuno, più coraggioso e più ricco di certosina tenacia e di intensa devozione al culto della statistica, che abbia fatto il conto di tutti i monumenti grandi e piccoli, belli, tollerabili, brutti, che commemorano in marmo o in bronzo qualche uomo o qualche fatto del nostro Risorgimento, dalle prime avanguardie di martiri alla breccia di Porta Pia? Siamo certi che le cifre ci stupirebbero anche se al colpo fossimo preparati dalla conoscenza diretta di una gran parte dei luoghi abitati che costituiscono il Regno d'Italia. E ci riconfermeremmo nella lusinghevole idea d'essere forse il primo popolo di Europa per facilità di riconoscenza e pompa di venerazione, specialmente se un puro eroe della statistica ci ponesse innanzi il quadro vertiginoso della espansività monumentale comparata, ragguagliando il numero delle statue di ciascuna nazione del mondo civile (gl' idoli e i feticci dei selvaggi non dovrebbero entrare

L'INGHILTERRA TRIONFANTE SUL MARE (STATUA COLOSSALE SULLA COLLINA DI GREENWICH. (PROGETTO DEL TEMPO NAPOLEONICO ORA RIEVOCATO).

nel cómputo) alla superficie in chilometri quadrati, alla popolazione totale, alla entità del debito pubblico, alla contribuzione individuale delle imposte, alla ricchezza globale e alla ricchezza media per abitante, di ciascuna delle singole nazioni introdotte in quel bellissimo e desiderabilissimo quadro.

Ora, quando un popolo di statue già si asserragliava nelle piazze italiche il Risorgimento non era ancora compiuto. La più grande, la più dura, la più epica guerra della resurrezione italiana non era ancora sull'orizzonte; non era neanche nella coscienza della maggior parte di noi. Tanto poco era nella coscienza della maggior parte di noi che tutto quel marmo pareva venisse a dire: — Sì, l'Italia ha rivendicato il proprio diritto d'essere una e indipendente e poi ci ha messo una pietra sopra —. Centinaia di migliaia di tonnellate di pietra lavorata. Invece, la vermiglia necessità salì come un miracolo al balzo d'oriente; la guerra avvenne.

Rendiamo alle parole l'ardore verecondo: l'epilogo del Risorgimento è stato degno d'un grande popolo. I nostri soldati hanno dovuto compiere prodigi non soltanto combattendo ma vivendo nelle trincee. Mai s'era chiesta agli italiani tanta fermezza d'animo, tanta potenza di sopportazione, tanta intrepidità contro titanici intrecci di pericoli. Mai s'era chiesto agli italiani un così formidabile esperimento di resistenza che procedesse in un'aura oltreumana di martirio. E gl'italiani — quegl'italiani il cui numero non importa stabilire, poichè furono certamente l'Italia, la sola, la grande Italia — diedero più di quanto era lor chiesto. Fossero le piazze d'Italia ancor tutte deserte, sarebbero esse bastevoli alla memoria di questa che è stata la culminante epopea della nostra storia?

BARTHOLDI: IL MONUMENTO DI STRASBURGO (GIARDINO REBER A BASILEA).

Certo, soltanto quando vi si aggiungano i segni della resurrezione compiuta, non sarà più sentita l'enfasi spendereccia del monumento a Vittorio Emanuele II in Roma. Ma se dei grandi eventi che a volta a volta innalzarono e rialzarono la nobiltà della Patria i ricordi esteriori

BERLINO — MONUMENTO NAZIONALE A GUGLIELMO I.

PORTO DI NEW-YORK — STATUA DELLA LIBERTÀ.

devono pur essere i monumenti, tutte le cave di Carrara e tutti gli scalpelli degli studi di scultura non potranno riparare alla sproporzione fra la glorificazione delle altre guerre dell'indipendenza e la glorificazione di questa, e troppi eroi di questa rimarranno come frodati della lor parte di gloria.

giarsi nel Bel Paese, che è ancora Bello soltanto perchè madre Natura si ostina a mostrarglisi benigna e perchè i nostri avi lontani furono meno corrivi alle statue o il tempo fu severo con esse?

C'è una verità fondamentale, nel considerar la questione, che non può essere posta in dubbio. Se si innalzassero cento monumenti, novanta sarebbero ignobili, cinque appena sopportabili, quattro decenti e uno (io sono ottimista) bello. Davanti a questa certezza — come dicono — morale, non sorge subito l'energico desiderio di evitare l'invasione monumentale? Si dice che le statue servono a « onorare » gli

DI RUDE: LA MARSIGLIESE (ALTORILIEVO DELL'ARCO DI TRIONFO A PARIGI).

Ma conviene poi dedicarsi a evitare una tale sproporzione? O non conviene piuttosto reagire in tempo (*principiis obsta*) alla spensieratezza patriottica dei cento comitati, alla baldanza anarchica delle proposte, al pericolo nazionale di veder raddoppiato il numero delle statue brutte e una calca di simboli e di figure pi-

PARIGI — L'ARCO DI TRIONFO (AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES).

uomini e gli eventi che ne apparvero degni. In verità, molte riescono soltanto a far ridere i passanti. Talune rappresentano per gl'immeritevoli defunti il supplizio postumo della gogna. Vi sono in non pochi capoluoghi di mandamento, di circondario, di provincia (e stavo per aggiungere di regione) dei Vittorii Emanueli che sembrano eseguiti per commissione di Francesco Giuseppe e dei Garibaldi il cui bozzetto meritava d'essere approvato dal padre Bresciani. Tralascio indicazioni più precise per non invelenir l'argomento: bisogna talvolta sacrificare gl'illustri morti che furono effigiati agli illustri viventi che li effigiarono. Nè intendo esagerare (se pur la sfacciata realtà desse luogo alla esagerazione): anche un valente scultore talvolta fa una buona opera d'arte e talvolta se ne lascia uscir dalle mani una men che mediocre; ma disgraziatamente se il periodo di minor estro può durare in lui pochi mesi, il frutto infelice del suo minor estro rimane esposto, a corruzione del gusto pubblico o a rammarico dei cittadini, decine e forse centinaia d'anni. Se almeno una provvida legge dello Stato imponesse un limite, mettiamo pure di cinquanta anni, alla occupazione monumentale delle piazze e poi ne esigesse lo sgombero, salvo il caso di un nuovo solenne giudizio da cui l'area sottoposta a quel limite risultasse degnamente occupata.... Il cattivo quadro ha per suo destino o il sotterraneo d'un museo o il salone privato d'un macellaio arricchito; il brutto edifizio ha il relativo vantaggio di poter essere utilmente occupato, per esempio per amministrarvi la giustizia, per impartirvi la coltura alimento delle anime, per pregarvi Iddio o per governarvi i popoli, e poi si può sempre modificarne la facciata; ma una brutta statua rimane sempre una brutta statua e incombe alla vita quotidiana dei cittadini. E' vero che qualcuna può talvolta esser relegata in un cortile; ma allora non è brutta e la relegazione è dovuta alla politica....

A. DAZZI: L'ALTARE DELLA PATRIA (PARTICOLARE DEL MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE A ROMA).

Se monumenti si devono innalzare, siano pochi, siano possibilmente grandiosi, come se ne usavano al tempo di Tito e di Napoleone. Gesta titaniche non si frantumano in monumentini di provincia; e a ricordare i proprii morti nella guerra gloriosa ogni villaggio può provvedere senza commetterne la caricatura a uno scalpellino ambizioso. Pochi episodii offrono insieme il simbolo e il gesto che possono emergere dal marmo: uno di questi, per esempio, è l'episodio del Toti. E si eriga il monumento a Cesare Battisti e a Nazario Sauro. Ma intanto cominciamo col lasciar i vivi da parte. Taluni fra essi hanno una giusta fama che può aspettare: aspettino. La fama di altri ha bisogno ancora d'essere saggiata: non anticipiamo le

statue, che dovrebbero essere delle conclusioni sicure.

E la memoria dei caduti sia affidata ad altre opere, sia onorata in altre forme, forse più adatte ai tempi gravi che viviamo e che vivremo. Chi sarebbe malcontento se fra dieci anni gli accadesse di trovar in moltissimi luoghi d'Italia, sulla fronte di edifizi o nobili o modesti di aspetto questa semplice iscrizione?:

IN MEMORIA DEI CADUTI DELLA GRANDE GUERRA
QUESTA SCUOLA
IL POPOLO DI X
VOLLE EDIFICATA E DOTATA

oppure, invece di « questa scuola », « questo ospedale », « questo asilo estivo di fanciulli », « questo sanatorio »? Le molte statue di prima e i molti pubblici edifizi di dopo significherebbero, sì, una sproporzione, ma una sproporzione onorevole per le nostre generazioni. E i figli dei figli si compiacerebbero, coi giudizi degli storici, d'una tale diversità di celebrazioni come d'un progresso morale degl'italiani nella grande guerra e dopo la grande guerra.

No? E' preferibile l'invasione monumentale?

Come? Questo significa voler togliere il pane di bocca agli scultori per largheggiare d'indigestioni con gli architetti?

E' vero. Non ci avevo pensato....

ETTORE JANNI.

BERLINO — LA COLONNA DELLA VITTORIA.

GIAN GIACOMO BARBELLI.

CONTRIBUTO ALLA STORIA DELLA PITTURA NEL SEICENTO.

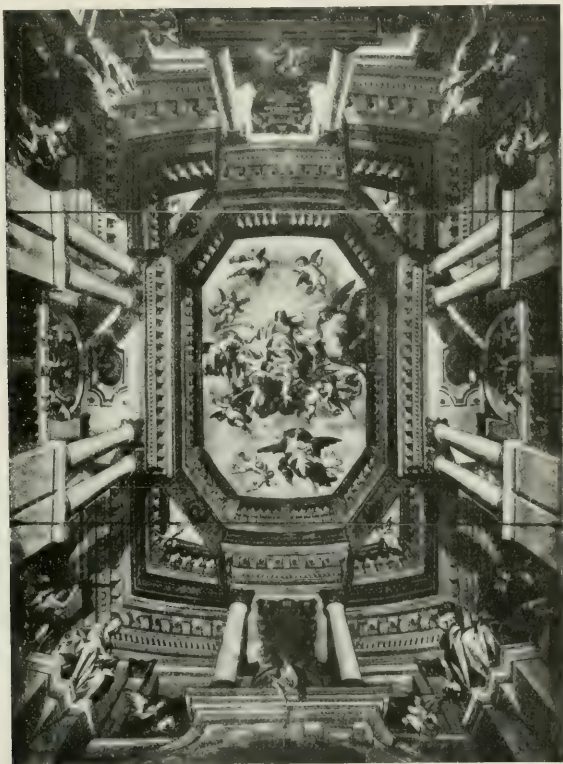
FRA i molti pittori provinciali del seicento che hanno conosciuto i favori della fama enfatica del loro tempo e che del loro tempo subirono di poi il discredito e andarono del tutto in dimenticanza, è Gian Giacomo Barbelli cremasco, nato secondo lo Zani [1] nel 1590 e morto il 12 luglio del 1656 in Calcinate per una archibugiata la quale in un giorno di sagra callottiana ebbe, per disavventura, a troncare la sua intensa attività pittorica. Benchè egli abbia avuto, a quanto risulta dalle cronache locali [2], un figlio e una figlia pittori e probabilmente, a giudicare da alcune opere attribuitegli in anni disuguali, degli allievi, è grandemente prodiga la sua produzione di pitture a fresco e a olio, senza far conto delle scenografie, delle prospettive, delle architetture, delle incisioni e delle acqueforti di cui vagamente è detto dagli autori che hanno accennato al Barbelli. Questa vastità e varietà di opere che deriva da una singolare facilità di

[1] *Enciclopedia metodica* di Pietro Zani, 1820. Le notizie sommarie dello Zani, del Lanzi e del Pasta sono riportate anche nel *Künstlerlexicon* del Thieme e Beker.

[2] Fra i cronisti cremaschi che ricordano il Barbelli il più attendibile è il Canobio, contemporaneo del pittore, che nota nel suo *Proseguimento della Storia di Crema* alcune opere del periodo fra il 1633 e 1656. Ne fanno cenno ricopiando le assai scarse notizie: G. B. Rosaglio nel manoscritto della seconda metà del '700 *Fasti storici di Crema* (prima metà del '700), Modesto Zenzi nel poema *Crema*, 1738, Giuseppe Racchetti della prima metà dell'800 nel manoscritto *Genealogie cremasche*, Luigi Benvenuti *Sulle pitture di Giacomo Barbelli*. Riassume questi autori lo Sforza Benvenuti nel suo *Dizionario biografico cremasco* al nome di G. Giacomo Barbelli.

G. G. BARBELLI: VOLTA DI UNA SALA. — VILLA SANSEVERINO, VAIANELLO. (Fot. Edmondo Sterza).

pennello e dall'attitudine a considerare ancora, alla maniera dei cinquecentisti, l'arte come un mestiere è pure eccezionale anche in un'epoca così furiosamente attiva come fu il seicento, specialmente nella seconda metà del secolo, se la sorte dell'arte secentesca, sia andata dispersa o distrutta.

Gli scrittori cremaschi che accennano al Barbelli si accordano nella asserzione che egli fu educato alla scuola di Napoli e benchè ciò sia

G. G. BARBELLI: AFFRESCHI DELLA VOLTA. — CHIESA DI S. MARIA DELLE GRAZIE, CREMA.
(Fot. Edmondo Sterza).

consideriamo che questa sua operosità ascensionale è da comprendersi, in Lombardia, in un periodo che sta tra il '31 e il '56.

Limitato invece a Crema, Brescia, Bergamo e alle zone limitrofe è stato il campo in cui si svolse l'opera sua la quale è tuttora, come vedremo, notevole benchè in gran parte, secondo detto senza il conforto di alcuna prova o almeno di qualche dilucidazione è evidente che la sua arte, sin dall'inizio, è assai remota dalla tradizione locale e nessuna opera sua, per quanto diligenti siano state le nostre ricerche, è anteriore alla pala del paese di Madignano su quel di Crema datata nel 1631. Il quadro, che esprime

S. Rocco e S. Sebastiano su un vivace fondo di paese dove è fedelmente riprodotto Madignano e l'attendamento per la gran peste del '30 sotto un bel volo d'angeli nudi che circondano la Trinità, il Battista e S. Pietro, venne condotto dal Barbelli con una densità di composizione e una libertà di atteggiamenti nuove nello svolgimento dell'arte locale, un colorito che si riallaccia ai tardi riflessi dell'arte veneta di Palma il giovane e qualche reminiscenza, nel gesto di S. Rocco, della pala di Civerchio del Duomo di Crema.

G. G. BARBELLI: LACUNARI DELLA VOLTA. — CHIESA DI S. GIOVANNI DECOLLATO, CREMA.
(Fot. Edmondo Sterza).

E' probabile per altro che questa non sia la prima opera del Barbelli al suo ritorno in patria, poichè verso il '30 il celebre ingegnere militare Francesco Tensini aveva edificato il suo palazzo a S. Maria della Croce ove il Barbelli condusse la decorazione pittorica della gran sala terrena ideata con arcate aperte, sotto un largo fregio di cartelle e di medaglie, su scene di caccia ove con barocca prodigalità è rappresentata ogni più strana sorta di animali e sulle porte sono inquadrati i motti di quel geniale avventuriere che fu il

Tensini[1]: la candela accesa — *internum* — lo scudo e la spada — *uterque* — la spada e il libro — *ibidem* —. Il soffitto, dipinto a olio, rappresentava la caduta di Fetonte, e, non sono molt'anni, venne esportato a Parigi.

Certamente intorno a quel tempo G. Giacomo godeva già buona fama in Crema tanto che nel '33 il procuratore veneto Marcantonio Faliero gli affidava le decorazioni a fresco della sala pubblica del palazzo municipale andate distrutte nelle infelici rimutazioni che ebbe a

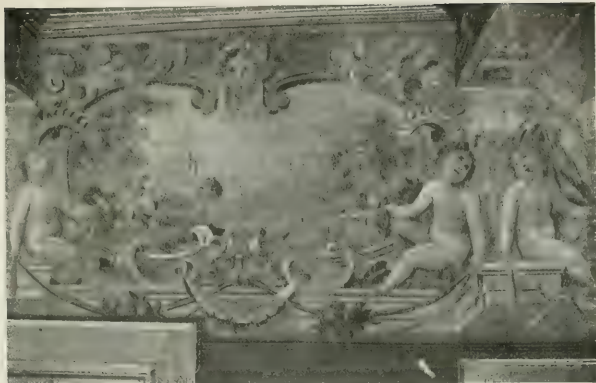
G. G. BARBELLI: PALA DI S. ELIGIO. — CHIESA DI S. BERNARDINO, CREMA. (Fot. Edmondo Sterza).

[1] Sono curiose le vicende di questo coetaneo e amico del Barbelli, che ebbe esso pure oscuri natali in Crema e sin da giovinetto diede prova della sua abilità nel disegno e di spirito bizzarro quando il marchese Zurla nel 1595 ebbe a rappresentare nel cortile del suo palazzo, trasformato in teatro boschereccio, il *Pastor Fido*. Il teatro venne invaso il giorno della rappresentazione da una folla la quale aveva avuto dal Tensini contrafatti quei deliziosi biglietti d'invito che sono ora la gioia dei collezionisti. Il Tensini fu per questo bandito dagli stati della Serenissima e fattosi soldato fu collo Spinola alla espugnazione di Ostenda con tale profitto che passò in breve dalla picca alla luogotenenza generale dell'artiglieria di Rodolfo II e di poi dal servizio del Duca di Baviera a quello di Sillarco. Nella guerra del Friuli prese Gradisca, passò a forza l'Isonzo con ponti mobili di sua invenzione e tenne in condizioni disperate il forte di S. Francesco sul Carso. Dopo la guerra di Valtellina, dove affermò in modo definitivo la sua fama di grande ingegnere militare, tornò a Crema come ispettore delle fortezze di terra ferma, vi costrusse il palazzo di gusto cinquecentesco con molti giochi d'acqua di sua invenzione e pubblicò la sua opera classica *La Fortificazione, Guardia, Difesa et Espugnatione delle Fortezze*. Morì in Crema nel '38 pugnalato nella sua carrozza.

subire quel notevole edificio. Le opere cremasche del Barbelli sono dopo quell' anno innumerevoli: decorazioni di chiese e di palazzi, quadri e pale, apparecchi scenici per ricevimenti, rappresentazioni teatrali e sacre funzioni e persino sovraporte e testate di letto di cui non è raro trovare tuttora dei notevoli esemplari.

Del '36 è il suo autoritratto della Galleria Tadini di Lovere, nella quale pinacoteca di origine cremasca sono pure conservati altri due dipinti del Barbelli, un Cristo morto tra la Vergine e la Maddalena e un San Michele Arcangelo. Nel lezioso ritratto il pittore è nell'atto di suonare il liuto e la folta chioma nera inanellata ci fa assai dubbiosi sull'attendibilità della data di nascita asserita dallo Zani, secondo la quale il Barbelli avrebbe avuto allora quarantasei anni.

G. G. BARBELLI: FREGIO. — VILLA PREMOLI, CREMA.
(Fot. Edmondo Sterza).

Fra tanto il Barbelli conduceva a termine in Crema due opere a fresco di maggior lena nella chiesa di S. Giovanni Decollato della confraternita omonima, e in quella di S. Maria delle Grazie. La prima, ultimata nel '38, è indubbiamente l'opera dove il suo potente colorito di frescante limpido, ambrato nelle trasparenze delle ombre è degno delle tradizioni cinquecentesche in contrasto col farraginoso raggruppamento delle figure e cogli spunti impressionistici che sono peculiari del pittore.

Il sentimento decorativo del Barbelli è ancora contenuto in questa chiesa dalle membrature architettoniche specialmente nella copertura, voltata dal cremasco Alessandro Evangelista a lacunari nel tardo cinquecento, ove il nostro ha espresso le storie del Battista per zone larghe di luce con improvvisi addensamenti d' ombra donde escono súbite chiarità di carni vive e pesantezze di panni lucenti. La forma così personale del Barbelli, ora secca e nodosa, come per un eccesso di penetrazione, ora tondeggiante e sfumata, è resa con rapidi tratti a punta di pennello con una tecnica a cui il nostro artista rimase fedele anche nelle sue opere più tarde, quando per schiarire sempre più la sua tavolozza non sa ripetere i mirabili impasti di queste pitture. Il seicento è qui espresso essenzialmente nel sen-

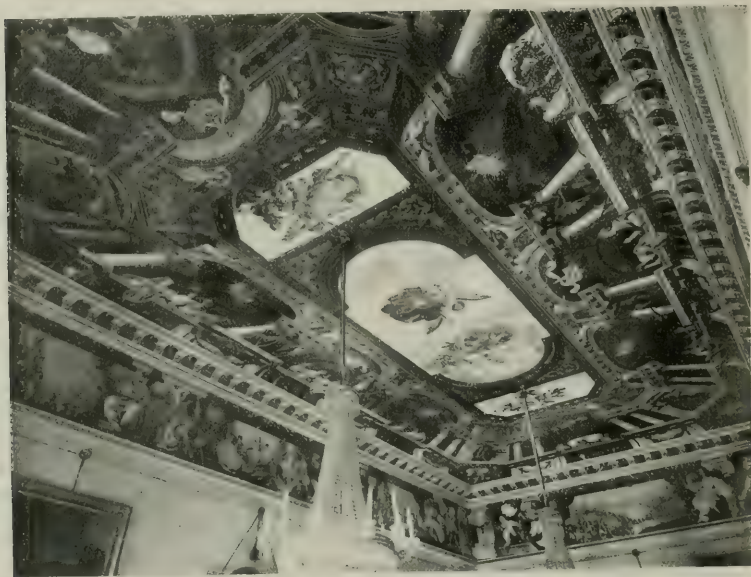
G. G. BARBELLI: FREGIO. — VILLA PREMOLI, CREMA.
(Fot. Edmondo Sterza).

G. G. BARBELLI : VOLTA DI UNA SALA. — PALAZZO TERZI, BERGAMO.

G. G. BARBELLI: PARTICOLARE D'UNA MEDAGLIA. — PALAZZO TERZI, BERGAMO.

G. G. BARBELLI: PARTICOLARE D'UNA MEDAGLIA. — PALAZZO TERZI, BERGAMO.

timento naturalistico che soffoca ogni ideale significazione e per ciò è singolarmente espressivo il lacunare ove è rappresentata in Salome che danza una cortigiana del tempo nel suo rigonfio costume damascato. Ma questo naturalismo accenna a riuscire in nuova forma di pura arte, nel fregio inferiore delle pareti sgraziatamente assai guasto per l'umidità e che abbiamo gustato prima di un recente restauro. In esso sono espresse le opere misericordiose della Confraternita in deliziosi quadretti di costume con interni e paesi di un verismo sinceramente sentito che raggiunge una vibrazione tutta moderna nella « visita ai condannati » in un paesaggio sugli argini del fiume, nella sera autunnale, colla squallida sagoma di un appiccato sul cielo striato dalle nubi basse di tramonto.

La chiesa di S. Maria delle Grazie fu ultimata dal Barbelli nel '41. Dagli scomparti cinquecenteschi si passa, nella decorazione della volta, a uno sforzo funambolesco che mantiene però ancora le direttive architettoniche tradizionali. Resta sempre notevole in questa chiesa, ove il Barbelli ha dipinto ogni spazio murale, la sua forza di frescante e l'ardimento dei suoi fieri angeli musicanti che sostengono, coll' ardenza delle loro note di colore, gli angoli della volta aperta fra un incrociarsi di balconate sul cielo dove appare l'assunzione di Maria. Vi è pure un grandissimo affresco che rappresenta la visita dei Magi con gran sfarzo di costumi alla polacca e un altro, di minori dimensioni, che esprime la fuga in Egitto, già reputato il migliore del pennello del nostro autore, veramente di una facilità di tecnica incomparabile, ma il cui interesse essenziale è nella chiarità tenue di intonazione, che ebbe gran voga nel settecento, verso la quale il pittore, già in quel periodo, si avviava.

G. G. BARBELLI: VOLTA DELLA SALA GRANDE. — PALAZZO MORONI, BERGAMO.

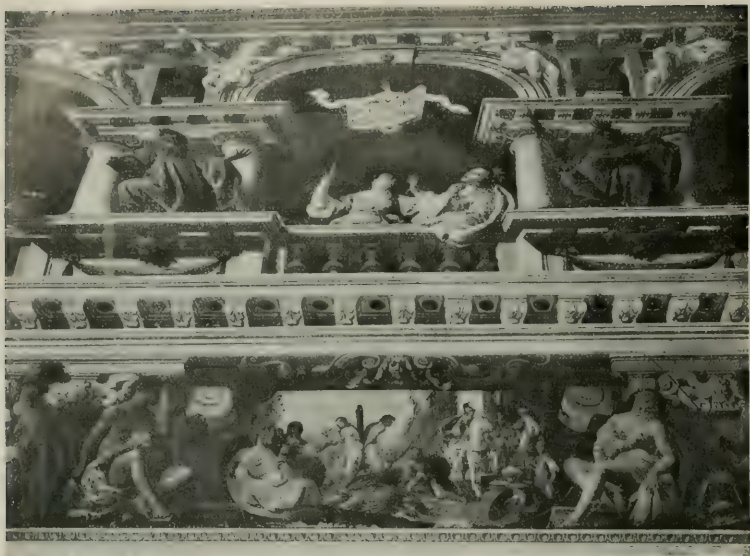
Qualche anno dianzi, nel '39, il Barbelli aveva dipinto per la chiesa di S. Bernardino, per la fraita degli orefici, la pala di S. Eligio, opera inferiore certamente ad altre tele compiute più tardi, ma che esprime nondimeno la maturità delle forme della sua arte. E' un comporre denso

di figure che non trovano la linea e lo spazio nella tela, un contrastarsi di pieghe rigonfie e di ferme e secche significazioni con frequenti accentuazioni impressionistiche e un colorire lucente steso con impasti densi e scorrevoli.

più calmo comporre e qualche reminiscenza del Veronese.

Intanto faceva quadri per S. Benedetto: la Cena e S. Pietro visitato dall'Angelo, che interessano per il naturalismo caricaturale, e per le

G. G. BARBELLI: PARTICOLARE DELLA VOLTA DELLA SALA GRANDE. — PALAZZO MORONI, BERGAMO.

In questo periodo il Barbelli ha certamente dipinto la sala di villa Premoli dove rimane l'alto fregio di cartigli con paesaggi, degni del più seducente settecento, ravvivati da *macchiette* rapidamente colte dal vero nei loro segni essenziali per un istinto d'impressionista per cui il Barbelli è certamente un precursore, e di poi, nel '42, la villa dei Sanseverino a Vaianello con case patrizie cremasche, fra i quali è assai caratteristico, per la conoscenza del Barbelli ritrattista, una adunata di dame e di cavalieri intorno a un tavolo da gioco, in casa Premoli. Nel '44 il Barbelli è ancora a Crema dove dipinge le scene del Cretideo del Menzini e copre di freschi e orna di pale le chiese del circondario e di poi le sue assenze, pei richiami che all'ar-

G. G. BARBELLI: PARTICOLARE DEL FREGIO DELLA SALA GRANDE. — PALAZZO MORONI, BERGAMO.

tista venivano da Brescia e da Bergamo, si fanno sempre più frequenti.

A Brescia, dove pure le guide artistiche segnalano molte opere sue [1], non è rimasta che una pala d'altare nella chiesa di S. Francesco, molto lodata dall'Averoldi e ora appesa in sacrestia per lasciar posto a una moderna statua di legno. Rappresenta la Maddalena morente e il nostro secentista, così nuovo nel trattare il fondo di paese, esprime ancora ingenuamente l'animella ignuda che ascende in una gloria d'angeli.

Ma se Brescia rimase fedele al cinquecento per tutto il secolo decimosettimo, Bergamo, meglio di ogni altra città lombarda, accolse le nuove tendenze d'arte tanto che nella seconda metà del seicento aperse il suo maggior tempio alle manifestazioni più fastose e più ardite del barocco [1]. Il Barbelli trovò dunque in Bergamo l'ambiente che gli conveniva e nella contessa Paola Roncalli, andata sposa nel '31 al marchese Luigi Terzi, una protettrice degna del suo spirito innovatore. Nel riordino che ebbe allora il palazzo Terzi il Barbelli fu chiamato a frescare alcune sale e vi porta la manifestazione definitiva del sentimento decorativo secentesco. Con una evoluzione stupefacente si libera da ogni direttrice architetturale e ascende a una snodata sinuosità di volute e di cartigli ove le figure, con un perfetto rapporto di volume e di colore, si movano naturalmente e liberamente, superando l'atteggiamento pauroso di chi è per staccarsi da qualcosa di estraneo, per cui i cheru-

[1] L'Averoldi (*Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere*, 1700) dice delle decorazioni a fresco della chiesa di S. Caterina ora distrutta. In S. Faustino e Giovita parla di un affresco e dei quadri che poi andarono perduti colla decorazione del Gambara nell'incendio del 1743. In S. Francesco, oltre la pala della Maddalena che ricordiamo, accenna a un quadro di S. Francesco che sale al cielo e a un affresco sopra la porta maggiore, di cui non è detto il soggetto, ma che « è uno dei più bei lavori condotto con maniera pittorica risoluta da Giacomo Barbello ». Dà inoltre al Barbelli le decorazioni e le figure del volto, ora scomparse, dell'oratorio di S. Rocco e il quadro nell'oratorio di S. Antonio da Padova in Salò « di colore vivace fatto in Bergamo da Giacomo Barbello cremasco ».

La guida *Le pitture e scolture di Brescia che sono esposte al pubblico, con una appendice di alcune private Gallerie*, 1760, denominata dal Chizzola, ma compilata da G. B. Carboni, parla più diffusamente delle stesse opere, aggiungendo notizie su altre pitture del Barbelli nelle chiese di S. Orsola e di S. Barnaba. Questi cenni, di mano in mano che le opere del N. andavano distrutte, si fanno meno frequenti nelle guide dell'ottocento: di Paolo Brognoli (*Nuova guida per la città di Brescia*, 1826), di Alessandro Sala (*Le pitture e altri oggetti di belle arti in Brescia*, 1834) e di Federico Odorici (*Guida di Brescia*, 1853) il quale precisa nel suo tempo la scomparsa, per restauri al tempio, degli affreschi di S. Francesco.

[1] Angelo Pinetti, *La decorazione pittorica secentesca di S. Maria Maggiore*.

bini e i profeti di S. Maria delle Grazie in Crema sembrano precipitare dalla volta.

Questa prima affermazione delle nuove forme artistiche rese il Barbelli ricercatissimo in una città dove il culto per la pittura è tradizionale. Delle molte sue opere [1] è ancora in S. Grata *inter vites* la tavola del coro che rappresenta la Santa titolare con S. Lupo, S.ª Ester e molte figure, secondo il Pasta « opera preziosa del Barbello », ciò che è da accettare con molte riserve in quanto la pala giova alla fama del nostro pittore solamente per le vigorose qualità di paesista espresse in un fondo montagnoso di intensa colorazione. Più interessante è la tela in S. Rocco che esprime, dice ancora il Pasta, « con particolare eleganza » S. Fermo e S. Antonio intorno a un ovale forato che contiene una immagine quattrocentesca — curioso contrasto di forme artistiche antitetiche che il Barbelli forse, in quei robusti tempi di creazione, non ha avvertito. Ma dove l'opera sua assurge a indiscutibile bellezza è in S. Lazzaro nella tela che esprime la Vergine in gloria col Divin Figlio, S. Lazzaro e S. Giuseppe — la quale ci duole di non potere, per difficoltà tecniche, riprodurre. Il Pasta, che questa volta giustamente osserva come quivi il pittore « grandeggiò nel colorito », precisa nel '46 la data di questa espressione della pienezza dell'ingegno del Barbelli e come tale è citata da tutti coloro che fecero qualche cenno di lui. Anche in questa sua maggiore opera, se non fu un adattamento della tela, non ebbe il Barbelli completamente l'equilibrio della linea, chè la figura della Vergine è troppo costretta sotto la cornice, ma raggiunse però una nobiltà di atteggiamenti inusitata e una lucidità serica di colorito che si accentua nei paramenti di S. Lazzaro e ha riflessi nelle carni con un centro luminoso nella nudità del Bambino. La tecnica della pala cremasca di S. Eligio ha progredito verso raffinatezze evidenti nel gusto, tutto secentesco, di rendere il cangiare delle sete e il luccichìo dei tessuti d'oro con un naturalismo sano nel quale è la gioia che, dalle belle stoffe, ebbero gli occhi di quei pittori.

[1] Sarebbe troppo arida l'enumerazione delle opere del Barbelli in Bergamo e nella provincia citate dal Pasta, dal Marenzi e dal Bartoli e da altre guide locali. Fra quelle che ancora sono rintracciabili ricordiamo: nella chiesa di S. Michele al Pozzo Bianco la Annunciazione, proveniente dalla chiesa dell'Annunciata, e una pala di S. Nicola da Tolentino con un giro di quadretti di miracoli già in S. Agostino; nella casa della Misericordia un ritratto di donna; a Bonate i quadri laterali dell'altare maggiore; a Calcinate la parte superiore dell'Assunta, che fu probabilmente l'ultima opera del pittore. Anche il vecchio catalogo manoscritto (1796) della Galleria Carrara indica parecchi quadri del Barbelli che furono venduti.

G. G. BARBELLI: SOFFITTO DELLA SALETTA DEI GIGANTI. — PALAZZO MORONI, BERGAMO.

Fra tanto, tornando qualche volta a Crema, dove il Canobio segnala nel '54, di sua mano, il decoro della funzione delle Quarant' ore, il Barbelli si accingeva, nel palazzo Moroni, alla sua più vasta opera a fresco e nel '55 era ultimato questo complesso di decorazioni che comprendono lo scalone, la gran sala dei ritratti e tre salette, in una delle quali dipinse, nella volta, la caduta dei giganti senza alcuna inquadratura architettonica, pensando certamente a Giulio Romano; tema che, per tutto il '700, rimase come prova di forza dei frescanti. In queste pitture il Barbelli ha colla pienezza del disegno, coll'ardimento degli scorci, nella complicazione dei motivi e delle significazioni — tanto che Donato Calvi ci scrisse intorno un libro [1] per chiarimento — raggiunte le forme più complesse dello stile di cui abbiamo visto, nella rievocazione cronologica delle sue opere più significative, la faticosa elaborazione. La sala grande ne esprime il carattere colle sue logge popolate di figure di ornamentale opulenza, mentre del Barbelli primitivo resta il fregio di cartelle che chiudono episodi della *Gerusalemme conquistata*; ma gli ovali hanno perduto nella stilizzazione secentesca quella immediata espressione del paesaggio e quella lestezza impressionistica delle figurette per cui sono tanto piacevoli le modeste cartelle di Villa Premoli e le medagliette di S. Giovanni. Questi germi sono deposti per altre scuole che avranno le loro fioriture nel settecento; l'evoluzione di un periodo d'arte che cerca il seicento è raggiunta in questo sforzo ardimentoso di scorci e di prospettive che afferma un intendimento decorativo tutto nuovo.

*
* *

Il Lanzi [2], fra i nostri vecchi autori quello che meglio conosce il '600, accenna al Barbelli come a un continuatore di Carlo Urbino nella scuola di derivazione da Polidoro veneziano, che fiorì in Crema. Non occorre discutere per dimostrare che nessuna parentela spirituale vi è tra il nostro pittore e l' Urbino, il quale sente ancora nella sua opera giovanile qualche tarda influenza leonardesca. Il Barbelli, come già si è notato, al di fuori di una sua personalità irreducibile e di molteplici influenze occasionali, è assolutamente nuovo nella sequenza dei pittori della sua patria. Si è aperta dunque con lui una nuova via di comunicazione artistica che non è più quella degli ultimi cinquecentisti lombardi e non è neppure negli ultimi riflessi dell' arte veneta che muore con Palma il giovane. E' per tanto a Napoli, come indicano i suoi cronisti, che si deve cercare questa via e considerando gli elementi essenziali dell' arte del Barbelli, il suo spirito di decoratore, le sue abilità scenografiche di prospettico, la sua natura prevalentemente di frescante noi pensiamo al Lanfranco che è a Napoli poco prima del ritorno a Crema del nostro artista il cui spirito, così aderente al suo tempo, doveva sentire largamente l' influenza del macchinoso caraccesco. E poichè il Lanfranco immette in quel suo ultimo periodo molti lieviti veneziani nelle forme bolognesi, meglio si intendono le sue affinità col Barbelli e i germi che questi ebbe a sviluppare in Lombardia. E' dunque una propagine della seconda fioritura caraccesca, la quale si complica sviluppandosi in un clima veneto e in un temperamento personale, quest' arte del Barbelli che muove ferma a un fine pur contradicendosi, onde egli resta un provinciale pur essendo un innovatore, perde ogni efficacia di espressione psicologica e penetra la forma con acutezze di impressionista, pieno di lieviti e di fermenti, di cose che rapidamente si sfanno perchè altre molte sono per nascere, come è appunto, per chi ne intende le faticose ascensioni, l'arte del seicento.

EMILIO GUSSALLI.

[1] *Le misteriose pitture del palazzo Moroni*, Donato Calvi, 1655, edito da F. Maria Rossi, Bergamo. Il volume contiene anche un sonetto ampollosamente laudativo pel Barbelli.

[2] Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*.

G. G. BARBELLI: PARTICOLARE DEL FREGIO DELLA SALA GRANDE. — PALAZZO MORONI, BERGAMO.

VENEZIA NEL SEC. XVII DESCRITTA DA DUE CONTEMPORANEI.

FRA i secoli dell'età moderna il decimosettimo è il meno conosciuto e il più mal giudicato. Il quattrocento colle grandi scoperte e col rinascimento degli studi classici inizia i tempi nuovi, il cinquecento s'illumina di tutti gli splendori dell'arte, ma il seicento è considerato come un periodo di sosta e di scadimento, laddove il settecento, pur tra i molli costumi, è rinomato per eleganza d'arti e di lettere, ed è, fra tutti, il più celebre per i grandi rivolgimenti politici e sociali.

Il secolo decimosettimo non ha buona nominanza neppure a Venezia, e il giudizio è ingiusto specialmente per Venezia, che scrive in questo secolo due pagine fra le più gloriose della sua storia, la lotta per l' Interdetto e la guerra di Candia.

Certamente la città ch'era stata regina di più mari e di più favelle, attinto il grado di una maturità avanzata, andava corrompendosi, ma serbava sempre nell'aspetto esteriore la sua magnificenza, e, fra il lieto romor delle feste, voleva dimenticare che la sua forza, il suo dominio, il suo tesoro rapidamente scemavano. La pompa delle cerimonie e degli spettacoli pubblici passa ogni confine; la profusione del lusso nei palazzi patrizi nasconde, affrettando, la rovina dei patrimoni privati; la suntuosità delle fogge e degli abbigliamenti dà alla bellezza muliebre un' aria di solenne sussiego, che non di rado maschera la licenza del costume. La vita come l'arte è piena di violente antitesi. Nella vita di contro alla corruzione, alla menzogna, all'adulazione vibra talvolta più gagliardo che in altri tempi il valore, sorge più sincera la virtù; nell'arte alle intemperanze e agli eccessi si contrappongono un' ammirabile grandiosità e un magnifico senso decorativo.

Così fra le sregolatezze dell' architettura sfavilla l' ardita fantasia di Baldassare Longhena, l'architetto della chiesa della Salute. Il tempio, sopraccaricato di modanature, di capitelli, di cornici, di statue, di festoni, rivela, in tanta esuberanza d' ornamenti, una vigorosa armonia, e nella sua maestà colossale domina l'ingresso del Canalgrande, ne compie in modo stupendo l'aspetto, ed oggi non si potrebbe immaginare la magnifica veduta, che s' apre intorno, senza quella mole solenne e solitaria, con la sua cupola che grandeggia nell'aria. Dinanzi al tempio trionfale sta la Dogana di mare, protesa sul Canalgrande ad angolo mozzo. L' edificio costruito (1676-1682) dal trentino Giuseppe Benoni, non è corretto nè sobrio, ma ha una sua eleganza fantastica, assai adatta al luogo.

Al tronfio movimento delle linee architettoniche risponde la strana intemperanza della statuaria. Ma fra le statue, dalle forme contorte e tormentate, dalle vesti svolazzanti, formano singolare contrasto i maravigliosi busti di Alessandro Vittoria, che vide i primi anni del secolo decimosettimo e informò del suo spirito la scultura veneziana del seicento.

Come nel modellare la figura umana, così nella decorazione è grandissimo il Vittoria, autore degli stucchi della Scala d'oro nel Palazzo ducale e della Libreria del Sansovino. L'influsso del maestro trentino continua a lungo nella plastica decorativa; e i suoi discepoli e i suoi imitatori adornano chiese e palazzi con perizia di fattura e geniale originalità di concetto. Riddano scomposti i putti di stucco ne' soffitti, corrono ondeggiando per le scorniciature le linee dorate, si spandono sulle pareti fiori e ghirlande in una stupenda dovizia ornamentale, riflesso e compimento della vita fastosa.

Meno attraente la pittura, caduta come in sopore dopo la scomparsa di Jacopo Tintoretto, che a me sembra il pittore più significativo d' ogni tempo e d' ogni paese. Altri lo uguagliano e lo vincono nel concetto, o nella forma, o nel colore, ma nessuno, come lui, è nato pittore.

Dopo il Tintoretto, l' arte sembra veramente caduta in un sonno agitato da visioni morbose. Alcuni artisti, come Palma il giovane, tra la viziosa speditezza di mano, mostrano vivacità di colorito, altri, come Giannantonio Fumiani, nel soffitto di San Pantaleone, fanno presentire, nell'audace originalità, gli ardimenti tiepoleschi. Ma fra i traviamenti dei *manieristi* e dei *tenebrosi*, l'arte veneziana avea smarrito le sue nobili tradizioni.

Più pervertita l' arte della parola. La poesia non è che ricerca di strambe immagini e di tumide metafore; la prosa non è che abbondanza verbosa e sonora. E pur sopra questo putrido pattume s'elevano la nobile prosa dello storico Battista Nani e quella tutta cose e pensiero di fra Paolo Sarpi. Nell'anima del grande Servita veramente si rispecchia quel che resta di alto, di generoso, di gagliardo nell'anima di Venezia. La Repubblica sa ancora tener alta la

sua dignità di contro alla prepotenza di Roma e alla baldanza di Spagna, e sa ancora, fra i morbidi e molli costumi, ritrovare l' antico valore nella sfortunata e pur gloriosa guerra di Candia.

* * *

Di questo tempo fortunoso e agitato sono due descrizioni di Venezia, che mi par curioso far conoscere in alcuni particolari.

La prima è di un prelato senese, Francesco Pannocchieschi conte d'Elci, e si conserva nell'Archivio di Stato di Venezia; l'altra è anonima, ed è custodita nell'Archivio di Stato di Torino [1].

Ho già parlato in una tornata dell'Accademia dei Lincei della *Relazione* del Pannocchieschi [2], il quale apparteneva a un' antica e nobile famiglia della Maremma toscana, nota specialmente per Nello d' Inghiramo Pannocchieschi, signore del castello di Pietra, che la bugiarda leggenda fece marito e uccisore della Pia, resa immortale dai versi di Dante. Nei primi giorni del 1647 Francesco, nel fiore de' suoi ventidue anni, aveva accompagnato, in qualità di segretario, suo zio Mons. Scipione de' Pannocchieschi, nominato da papa Innocenzo X Nunzio pontificio a Venezia. Il giovane prelato giungeva alla città delle lagune quando ferveva la guerra col Turco.

LA DOGANA (1676-1682) E LA CHIESA DELLA SALUTE (1631-1687) ALL'INGRESSO DEL CANALGRANDE.

I Turchi, già signori dell'Arcipelago, agognavano alla conquista di Candia, l' antica Creta, importantissima isola che i Veneziani avevano comperata, nel 1204, da Bonifazio marchese di Monferrato.

Colto un pretesto, ruppero la guerra, e il 20 giugno 1645 l'armata turca veleggiò verso Candia, il 24 pose a terra nella baia di Gogna un forte nerbo di soldati, i quali marciarono verso la città di Canea, mentre una squadra di navi si avanzava per occupare il forte di San Teodoro che proteggeva il porto della città. Biagio Giuliani, istriano, capitano del presidio, composto di soli sessantacinque uomini, non po-

[1] La Relazione del Pannocchieschi era nell'archivio domestico dei conti d'Elci, fra le carte acquistate per l'Archivio di Stato di Venezia, dal comm. Alessandro Lisini, benemerito direttore e riordinatore dell'Archivio di Stato di Siena e quindi sovrintendente di quello di Venezia. L'altra Relazione anonima, che è nell'Archivio di Torino, fu a me data dal dott. Roberto Cersi, operoso, dotto e acuto cultore degli studi storici.

[2] « Rendiconti dell'Acc. dei Lincei », vol. XXV, fasc. 4°, anno 1916.

tendo resistere ai numerosi assalitori, diede fuoco a una mina e seppellì sotto le rovine del forte sè e i suoi, con cinquecento Turchi. Incominciò l'assedio della Canea difesa dal Provveditore Antonio Navagero, il quale dopo due mesi di gagliarda resistenza fu costretto a capitolare il 17 agosto. Intanto rimaneva oziosa nel porto cretese di Suda la squadra comandata da Marino Cappello, mentre quella del capitano generale Girolamo Morosini, veleggiando tra Milo e Argentiera, Negroponte e Malvasia, evitava di dar battaglia ai Turchi. Il 20 ottobre 1646 cadeva in mano dei Musulmani anche così allora i Veneziani, degni di questo nome, o combattevano sull'Arcipelago, o, appartandosi dal romor cittadino, tendevano l'animo ansioso verso le sponde dell'antica Creta.

Lo stesso Pannocchieschi riconosceva poi che la serenità immutata tra i pericoli e le sventure dimostrava Venezia *sempre più invincibile e più potente.* E aggiungeva con calda ammirazione che la guerra di Candia continuava per tanti anni « con applauso sì grande et nome immortale della Repubblica, che sola colle proprie forze potè far argine all' importuno torrente della barbarie Turchesca ».

DOMENICO DUODO. FRANCESCO DUODO.

BUSTI DI ALESSANDRO VITTORIA. (ACCADEMIA DI VENEZIA).

Retimo. Poco dopo, la lentezza delle squadre veneziane fu compensata dalla virtù magnanima di Tommaso Morosini, che sulla sua nave affrontò da solo venticinque galere turche e combattè fino alla morte.

Questi erano per lo più i discorsi che si « facevano al mio arrivo in Venetia », scrive il Pannocchieschi, il quale poi si stupisce che le calamità della guerra fossero dimenticate tra i carnevali e le feste, e non senza ragione osserva come « le continue feste sì pubbliche che « private si disconvenissero ad un paese che « aveva la guerra ». Certe rassomiglianze coi giorni nostri si affacciano alla mente: come ieri l'anima nostra viveva sulla Piave, rifuggendo dalla vita spensierata e giuliva di certe città,

Nè dopo ciò si capisce la volgare arguzia del prelato toscano, che giudicava i Veneziani più facondi che bellicosi, e *disposti più tosto che a combattere colle palle nel campo, a contrastare colle ballotte nei Consigli.* E pure anche nei Consigli tra gli ardimentosi che volevano continuare la guerra e i pavidi che invocavano la pace vinsero i primi, nobilmente affermando come la magnanima resistenza avesse bensì vuotato l'erario ma riempito il mondo della gloria di Venezia. E molti di quei patrizi ai quali giovava — sempre al dire del Pannocchieschi — *più il titolo di facondi che di guerrieri; più il farsi strada a le dignità sospirate con la lingua che con la spada,* sapevano ben guidare alla pugna sui mari di Grecia le loro navi, prodighi

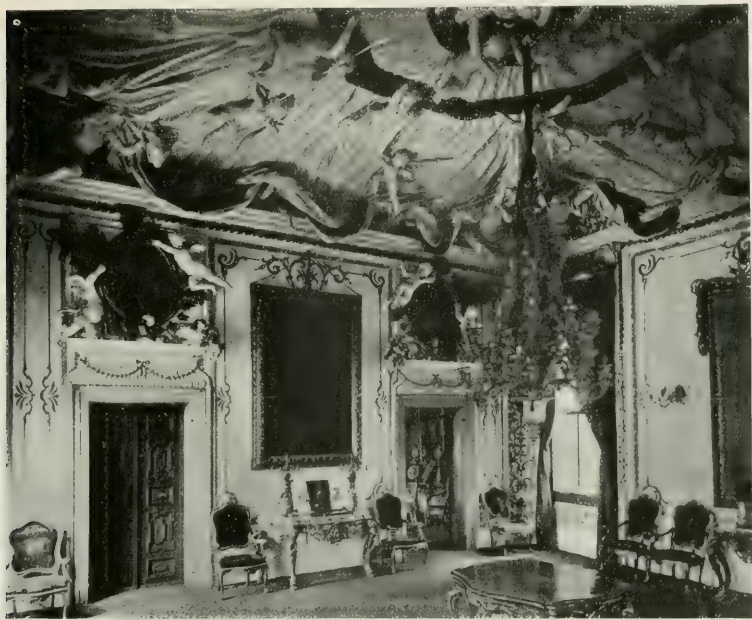
della loro vita per la fede e per la patria. Jacopo da Riva a Fochies (1649), Alvise Mocenigo a Paro (1651), Lorenzo Marcello ai Dardanelli (1656), Lazzaro Mocenigo a Scio (1657), Giorgio di sangue nemico, si ricongiunge all'armata veneta (1634). Di nuovo Lazzaro Mocenigo, degno di essere comparato agli eroi più esemplari di ogni tempo, sforza il passaggio dei Dardanelli,

SCARPAGNINO: LA SCALA D'ORO NEL PALAZZO DUCALE, CON GLI STUCCHI DEL VITTORIA E LE PITTURE DI BATTISTA FRANCO.

Morosini a Milo (1661), si cacciano dove più spessi infuriano i colpi, presenti sempre là dove ci sia pericolo da correre e gloria da conquistare.

Giuseppe Dolfin, con una sola galera, assalito da sei navi nemiche, si difende intrepido, s'impadronisce di una nave turchesca e, intriso fra i turbini del cielo e la disperata ira degli uomini, e quando, terribile di furore e di grandezza, sta per giungere a Costantinopoli, scoppia la polveriera della sua nave, e un' antenna precipitando sfracella sul cassero l'invitto (1659). Al sacrifizio eternamente memorando di Vene-

zia, l'Europa guardava indifferente, mandando pochi, inefficaci soccorsi. I Turchi, non rimettendo punto dell'ostinatezza di voler espugnare Candia, si rivolsero nel 1667 in un supremo sforzo contro le mura della città, fulminando con le bombarde la morte, ingombrando la terra di uccisi. E Candia non cedette ancora. In cinque mesi si contarono trentadue assalti, diciassette sortite, seicentodiciotto scoppi di mine, tremila seicento morti dei soldati di San Marco, ottomana, offrendo sè stessa, le sue navi, il suo tesoro, il suo più nobile sangue in olocausto.

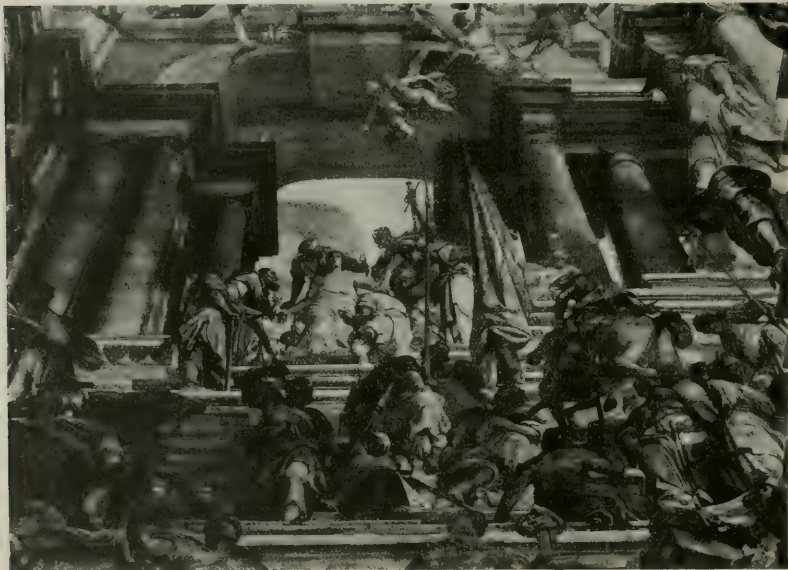
La vita festosa di Venezia, che pareva non sentisse la guerra, è biasimata dal Pannocchieschi, il quale poi si lascia sedurre dalle incomparabili bellezze della città e dalla singolarità del costume, così da indugiarsi a parlare di feste, di spettacoli, di carnevali. Molte e molto conosciute sono le descrizioni delle feste veneziane, ma non parrà inutile e potrà sembrar curioso

SALONE DEI PUTTI NEL PALAZZO ALBRIZZI A SANT'APOLLINARE.

e ventimila dei Turchi. Le mura grondavano sangue: le strade si mostravano orrende per cumuli di cadaveri, per mucchi informi di membra lacere. E Candia non cedette. Nell'anno appresso, il 1668, la difesa continuò miracolosa. Finalmente, nel 1669, dopo ventiquattro anni di battaglie, Francesco Morosini, vedendo come non fosse impresa umana reintegrare le forze dei combattenti, cedeva ai Turchi Candia, ridotta a un mucchio di rovine. Dopo circa un secolo dalla vittoria di Lepanto, Venezia salvava un' altra volta l' Europa dalla barbarie sentirle descritte con la fine osservazione di un toscano e con la efficacia di un testimonio di veduta.

I principali spettacoli che si davano nell' inverno erano le lotte dei pugni, i teatri, i carnevali, i ridotti. Scrive il Pannocchieschi:

« Quanto alle guerre che dicono dei pugni, si fanno pur troppo strepitosamente sentire in Venetia verso il fine dell'Autunno sino al cominciar dell' Inverno. Il Popolo di Venetia, oltre al prendere la denominatione delli Sestieri, in che habita, pare in un certo modo

« che si vesta anco de gl'affetti de gl'abitanti, « et essendo due fra gl'altri i principali Sestieri « di Venetia, Castello e San Nicolò, coloro che « habitano il Sestiere di Castello, castellani, « quelli di San Nicolò, nicolotti vengon chiamati. Onde celebri sono anche in Venetia « queste due squadre, de' Castellani cioè e de' « Nicolotti: et quasi ogni giorno di festa nel « sudetto tempo si trovano a fronte insieme « sopra qualche Ponte per lo più a far mostre, « che sono di battersi una parte sopra del medesimo Ponte, stando dall' una e dall' altra « parte a vedere le squadre di queste due fationi, le quali tal volta così in truppa si battono, urtandosi con gran furia, e sottentrando « alli già stanchi i più freschi; si vedono in tal « conflitto forze stupende, pugni terribili e cadute precipitose, continuando in tal guisa per « buono spatio la pugna, finchè, prevalendo il « valore o l'industria di una parte nel saper « conoscere gl'avvantaggi del Ponte, viene l'altra costretta alla ritirata e alla fuga ».

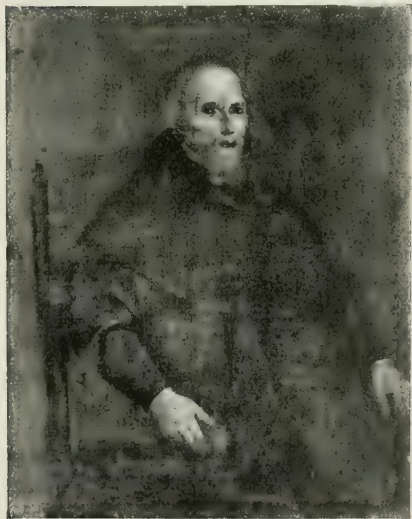
Preferito trattenimento dei Veneziani era il teatro, cominciato propriamente in questo secolo, quando la commedia e il melodramma fino allora rappresentati sopra palchi improvvisati, o nelle sale dei palazzi patrizi, passarono sulla scena stabile delle sale aperte al pubblico. Gli spettacoli teatrali, che incominciavano ai primi di ottobre, erano vietati dal 15 dicembre, per la novena delle Feste Natalizie, fino a tutto il giorno di Natale, e si ripigliavano il 26 dicembre, giorno di Santo Stefano, che iniziava la stagione d'inverno o di carnevale, che si chiudeva col martedì grasso. Nei quindici giorni di fiera dell'Ascensione i teatri si riaprivano.

G. A. FUMIANI: PARTICOLARI DEL SOFFITTO DELLA CHIESA DI S. PANTALEONE.

Tutto il lusso, specialmente negli spettacoli musicali, era nell'allestimento scenico: la musica e la poesia diventavano di un'importanza secondaria dinanzi al complicato e sfarzosissimo apparato delle scene, alle bizzarrie delle rappresentazioni, agli artifici dei meccanismi. « La « spesa che si ricerca — scrive il Pannocchieschi — a chi li vuol vedere non passa in « tutto che la metà di uno scudo, et quasi « ogn'uno in Venetia, senza suo grande incom-

modo, lo può spendere, perchè il denaro vi « abonda ».

Il giovane prelato, forse col desiderio di quegli spassi, forse col compiacimento di averli provati, parla delle maschere e dei carnevali. « In tutti li tempi dell'anno si fanno quivi le Maschere, sempre che l'occasione lo porta o di nozze o di altro. In tempo di Carnevale, che suol principiarsi ordinariamente il giorno di S. Stefano, quando non vi sia però altro divieto, vi si vedono per tutto in sì gran copia che in molte parti si rende impraticabile la città, valendosi di questa occasione, specialmente le donne, che così travestite si prendono licenza di andar da per tutto...... Nella piazza di S. Marco si fa ogni sera il corso più frequentato, et verso l'imbrunir della notte partendosi di là una gran parte si riduce appunto ai Ridotti, che sono luoghi destinati al pubblico gioco ».

Da pochi anni soltanto, nel 1638, la Repubblica avea concesso a Marco Dandolo di aprire, nel suo palazzo a San Moisè, il *Ridotto,* pubblica casa di giuoco. « Quivi in una gran sala stanno a sedere con banchi d'avanti, coperti d'oro e d'argento, Nobili Veneziani, a' quali solamente è permesso di poter tenere in quel luogo il giuoco, che chiamano volgarmente

BATTISTA NANI (INCISIONE DEL SECOLO XVII).

RITRATTO DI PAOLO SARPI ATTRIBUITO A LEANDRO BASSANO. (BIBLIOTECA MARCIANA). (Fot. Salviati).

della Bassetta, e a tutti coloro che vogliono « giuocare di fuori si mostrano pronti a tagliare; « vedendosi in spatio di brevissimo tempo et « in pochi giri di mano, ravvolgere sopra quei « tavolini somma grande di contanti ».

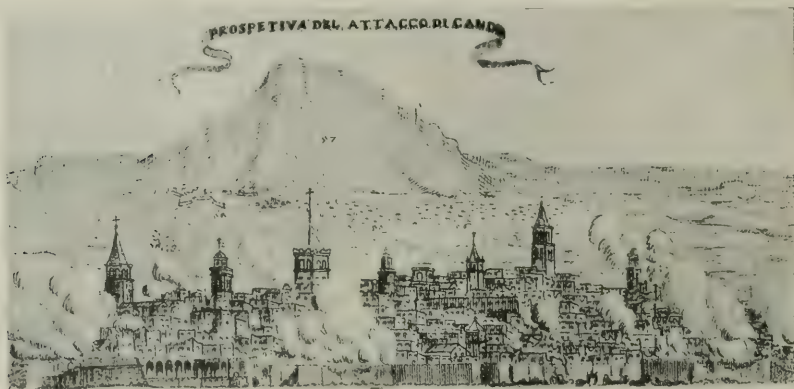
Fra le feste che avevano luogo in estate, come le regate, il corso di gondole, le serenate sul Canalgrande, la più celebre, la più suntuosa era quella dell'Ascensione, nel qual giorno il Doge saliva sul Bucintoro dorato per compiere il rito dello sposalizio del mare. Quantunque le descrizioni della cerimonia famosa siano moltissime, mi par curioso riferire ciò che ne dice il Pannocchieschi:

« Quel nome solamente di sposare il Mare, « pare per sè stesso sia bastante a far nascere « la curiosità ove ella non fosse: e veramente la festa è raguardevole e ben degna di esser veduta, non solamente per quello che vi si rappresenta, che non è altro in sostanza che vedere per una cordicella di seta calare nel mare un anello dal Doge, quanto per quello « credo suol esser proprio di tutte le feste, cioè del concorso grande del popolo, tanto più ammirabile in riguardo del luogo, che è del« l'acqua, resa in quel giorno si può dire ha« bitabile al pari della terra e più ancora della

terra, tanto viene ricoperto il mare dalle barche di tutte le sorti et specialmente da Gondole e da Peotte tutte adorne, con remiganti a livrea; oltre le Galere che stanno a far corteggio da lati.

Nel mezzo di questa armata festosa ecco che se ne viene una gran nave detta Bucintoro, spinta pure a forza di remi e questi con tanto artificio disposti, che, se bene se ne vedono gl' effetti, le cause però non appariscono, cioè li remiganti, stando ivi nascosti. Di grandezza supera ogni Vascello, benchè la forma sia su l' andar di Galera, coperto tutto di raso rosso al di fuori e per di dentro diviso in varij spartimenti e luoghi per i Senatori. Il Doge cogl'Ambasciatori se ne sta nella Poppa, ove pure si tiene la Musica, et dai lati et nella Prora quantità grande di gente. In questa forma se ne vanno al Lido, ove, allo sbarco che fa il Doge, se le fa incontro Monsignor Patriarca, introducendola nella Chiesa di S. Nicolò, in cui si tiene solenne Cappella, nel mentre che da tutte le parti del Lido, stando le soldatesche disposte, si odono diverse salve di Moschetti e di Pezzi, come pure segue nell'arrivo e nella partenza del Doge. Finita la Cappella con l' istessa pompa, il Doge se ne fa ritorno a Venetia, e nel Palazzo Ducale tiene a banchetto tutta la Signoria con gl' Ambasciatori, che veramente suole essere lautissimo, come pure segue tre altre volte dell'anno. Il doppo pranzo di quel giorno si solennizza a Murano, luogo celebre per le fornaci de' Vetri. Quivi si fa corso in un canale de più grandi con le barche appunto istesse della mattina e con straordinario concorso di popolo, che in so« stanza è il compimento di tutta quella solen« nità ».

Il Pannocchieschi seguita poi a parlare, non sempre esatto, della costituzione politica della Repubblica, delle magistrature, degli istituti economici, dell'esercito e dell' armata e delle relazioni politiche di Venezia con gli altri Stati.

Nel settembre del 1652 il Nunzio Pontificio Mons. Scipione Pannocchieschi lasciava Venezia insieme col nipote, che vi avea dimorato cinque anni. E forse Francesco anche dopo molto tempo, anche dopo esser divenuto arcivescovo di Pisa, dove morì nel 1702, avrà ricordato i dolci anni giovanili trascorsi a Venezia.

GUERRA DI CANDIA — CANDIA ATTACCATA DAL TURCO.
(Dalla *Relatione delle mosse delle armi ottomane* ecc. Ms. Marciano Ital., VII, 200, fol. 116).

*
* *

L'altra Relazione riguardante Venezia, scritta da un anonimo, è non pure inedita, ma sconosciuta. Fu scritta fra il 1659 e il '64, e compie e integra quella del Pannocchieschi, essendo i due scrittori vissuti nel medesimo tempo, in cui ardeva la guerra di Candia.

L'Anonimo è avaro di lodi, non di censure, e il suo modo di narrare dimostra ch' egli era veneziano e forse patrizio, se si consideri anche la malevolenza usata nel giudicare i suoi colleghi. Riferisce egli notizie frivole, raccoglie le

dicerie di piazza, si ferma a particolari superflui, ma dalle minuzie sale anche ad osservazioni generali e si dimostra ricco di senso pratico scrutando acutamente le condizioni dell'inferma Repubblica. Ma quanto v'è di grande nel sagrifizio di Venezia che respinge da sola l'aggressione del più feroce nemico della cristianità, egli non sente. Pur ammirando il valore dei Veneziani, la stanchezza e i danni della guerra gli facevano desiderare la fine del prolungato incendio. Certamente *sopra gloriosa fra quanti ne ammirano l'antico valore è uscita la Repubblica in così lunga guerra,* ma spingendo lo sguardo nel futuro lo vede assai tetro ed esprime i suoi timori con una di quelle metafore sgangherate, che s'affacevano al gusto del tempo:

« Candia difesa, Venezia rovinata. Candia, secondo l'umana congettura non può durare, e durando tiene aperta la vena safena al piè destro della Repubblica, da cui col sangue del cuore esce insensibilmente la vita ».

Più che la perdita di Candia gli dà pensiero il pericolo che minaccia la Dalmazia, la cui possessione assicurava la signoria del mare a Venezia. La fortuna soltanto aveva fino allora salvato dall'avidità ottomana Sebenico, che l'Anonimo con chiara visione considera più importante per valore strategico di Cattaro e della stessa Zara. « Chi ha veduto Sebenico, si è meravigliato della cecità ottomana e della ventura della Repubblica. Un fiume rapido e quasi regio, che sin da monte di Bosnia spiciandosi, gli corre a piedi, è capace di condurre da quei selvagi monti ottimi legnami per fabbricare una Armata. Il Porto di Sebenico è capace per conservarla: la fortezza non può resistere a uno sforzo reale del Turco. Se Dio non è, chi è quegli che leva il senno al nemico di non ispignere centomila combattenti (cosa a lui facilissima) a Sebenico, ed ivi piantare un Arsenale e impadronirsi del Mediterraneo? Che sarebbe allora? Dove è il frutto di guerra tanto glorioso? ».

Il rigido censore pensa ai combattenti lontani, mentre s' agita intorno a lui la gaia vita veneziana. Nell'isola insanguinata la lotta, il tormento, la morte; nella città della laguna morbidezze e lascivie. Nume potente il denaro, e oltre agli affetti si vendevano la giustizia, i pubblici uffici, i privilegi nobiliari.

Non mancavano gli animosi nelle battaglie, facevano difetto uomini acuti e perspicaci nel reggimento della cosa pubblica.

Dei patrizi che in quel tempo esercitavano i più alti uffici, l'Anonimo delinea brevi ritratti in abbozzo. Alcuni sono figure storiche, altri niuna traccia hanno lasciato nella storia, ma questa analisi degli uomini di governo, dal doge in giù, studiati e giudicati ad uno ad uno da chi ne conosceva le loro aspirazioni, il loro pensiero, la loro capacità intellettuale politica e morale, i loro intrighi pubblici e privati, è una viva pittura della vita politica veneziana intima della metà del secolo decimosettimo. Una pittura che va però accolta con molto discernimento, perchè tutti quei governanti, dai più

GUERRA DI CANDIA — RITRATTO DEL CAPITAN GENERALE LAZZARO MOCENIGO M. 1657). SCUOLA DEL TINTORETTO. (MONACO, GALLERIA).

celebri ai dimenticati, sono trattati con una severità che tocca talvolta la malignità; per pochi, come per l'insigne storico Battista Nani, la lode si allarga in gonfie parole.

E' curioso seguire nelle sue crude sentenze questo osservatore maligno che sembra un precursore dei maldicenti da caffè del settecento;

curioso il raffrontare questa cronaca spicciola e pettegola colla storia aulica e solenne. Ecco un esempio. La storia dice che il vessillo di San Marco non splendè mai di tanta luce quanta rifulse sulla capitana di Lazzaro Mocenigo alla battaglia dei Dardanelli. Cessato il furore e il clamore di quel terribile conflitto, fu raccolta sulla nave la salma straziata del capitano invitto, e dalle acque arrossate di sangue, tra i cadaveri e lo scheggiame, fu estratto semivivo il fratello e luogotenente di Lazzaro, Francesco Mocenigo, il cui nome fu come avvolto dalla grande gloria fraterna. Così dice la storia. Sentite ora l'Anonimo:

« Francesco Mocenigo, fratello del famoso « Lazaro capitano generale, è huomo stravagantissimo e bestiale per quanto si racconta. « Quando Lazaro capitan generale s' avvide « ch' egli era sopra del suo vascello ebbe a « prendere un legno per bastonarlo, se non « fuggiva in sentina, chiamandolo indegno di « essergli fratello ».

V'immaginate in questo atteggiamento d'amor fraterno l' eroe forse più poetico della storia veneziana?

L'Anonimo vorrebbe dimostrarsi più gentile e garbato con alcune patrizie che tenevano alta la rinomanza della bellezza veneziana.

I panegirici in prosa e in versi sulle virtù e sulla bellezza delle donne, che ebbero tanta fortuna anche a Venezia nel secolo decimosesto, continuarono con maggior affettazione adulatrice nel seicento. In quei versi e in quelle prose, molti nomi di patrizie veneziane sono ricordati, ma la loro vita intima rimane avvolta nell'ombra delle lodi generiche e delle metafore ampollose. Nè maggior luce si trae dal breve asciutto catalogo dell'Anonimo. Soltanto è da notarsi una osservazione che conferma come le donne veneziane non prendesser parte ai pubblici eventi,

GABRIELE BELLA: INTERNO DEL TEATRO DI SAN SAMUELE. (GALLERIA QUIRINI-STAMPALIA).

e in un paese dove la vita politica era pur inquinata da brogli e da corruzioni d'ogni fatta, l'azione femminile non abbia avuto efficacia sui reggitori dello Stato. L'Anonimo, facendo le schi, parla delle condizioni politiche della Repubblica rispetto agli Stati italiani e stranieri, ed è interessante notare il contrasto che qualche volta divide i giudizi dei due scrittori.

Il Nobilissimo Redotto grande di Venezia

(MUSEO CIVICO, RACCOLTA GHERRO).

lodi più ampie della bellezza, dell'animo, dell'ingegno di Cecilia Bragadin Cornaro, conchiude: « Se in questa Città si costumasse dalle Dame aver mano, come in Parigi, nelli affari di Gabinetto, costei haverebbe dominato l'arbitrio del Collegio e del medesimo Pregadi ». Infine anche l'Anonimo, come il Pannocchie-

Scrive il Pannocchieschi: « E' nei Veneti un odio così grande verso la Casa d'Austria, che non solamente li rende inquieti, ma anco solleciti a procurarle ogni minor bene ».

E l'Anonimo: « Coll'Imperatore (Leopoldo d'Austria) la Repubblica, in quanto egli è Austriaco, vorrebbe caminare di concerto,

come fa colla Spagna, ma in quanto egli è Tedesco si trova di molto ingrossato seco ». Sembrano due giornalisti ministeriali d'oggidì che giudichino il ministero del loro cuore!

Se la storia fosse sempre la voce della verità, bisognerebbe dire che non è *storica* l'asserzione, ripetuta anche da scrittori recenti, che Venezia inchinasse a Spagna. Per le relazioni tra Venezia e Casa d'Austria, basti ricordare come l'Austria proteggesse gli Uscocchi, i feroci corsari che infestavano l'Adriatico ai danni di Venezia; per la cordialità tra Spagna e Venezia basti pensare all'affetto così nobilmente nutrito dal Bedmar per la Repubblica di San Marco.

La Repubblica di San Marco, odiata e invidiata dagli Stati stranieri, non amata dagli italiani, seguiva dignitosamente il suo destino. E mentre il suo vessillo passava, fra solenni ecatombi, sui mari d'Oriente, combattendo l'Ottomano, le bandiere di altre nazioni, approfittando delle distrette della gran rivale, scorrevano altri mari allargando il loro commercio.

Venezia dissanguata e impoverita s'avviava alla fine, ma, pur decadendo rapidamente, serbava ancora fra la gente italica l'immagine della romana grandezza.

POMPEO MOLMENTI.

LA REGATA — INCISIONE DI MICHELE MARIESCHI.

RISALENDO LA STORIA DEL MAR ROSSO.

UN PIANO DI MASSAUA NEL 1541.

TUTTI sanno che il Mar Rosso fu dalla più remota antichità la via naturale e storica dei rapporti commerciali fra il mondo occidentale e l'India e parte dell'Estremo Oriente. Da Ælana, da Myoshormos, da Berenice, le flotte fenicie ed egiziane partivano per la terra di Punt e per l'Ophir. Sotto i Tolomei e durante la dominazione romana in Egitto, fino alla caduta dell'Impero, il Mar Rosso continuò a essere la grande via marittima dell'India. E benchè sotto i Califfi una gran parte del commercio dell'India fosse fatto per il Golfo Persico e l'Eufrate, pure gli arabi dello Hedjas e del Yemen furono sempre gl'intermediarî di un certo commercio, trasportando le merci a Clisna o Kolzum, come dicevasi con voce araba una località posta pres-s'a poco ove ora è Suez e di là inviandole ad Alessandria, che, risorta, era divenuta un emporio di primo ordine, dove i Veneziani, padroni quasi esclusivi del commercio, ritiravano i prodotti dell'India per rivenderli in tutta l'Europa.

Come si sa, la scoperta del Capo di Buona Speranza e il dominio portoghese nel mare delle Indie ridussero la navigazione del Mar Rosso ad un locale misero cabotaggio e a qualche piccolo scambio fra l'Arabia e l'India, finchè l'apertura dell'istmo di Suez rese al Mar Rosso un'attività mai conosciuta anche nei più floridi tempi antecedenti; tanto che ora è fra le più grandi vie del traffico mondiale.

Gli antichi mostrarono quanto fosse noto il Mar Rosso, che gli autori greci chiamavano Eritreo (comprendendo però con questo nome anche il Golfo Persico e parte del Mare delle Indie) e i latini Golfo arabico; ma le notizie sono in questi autori brevi e frammentarie, finchè appare quel famoso stadiosmos — indicatore delle distanze in stadi — (quasi simile a quelli del Megáles Thaláttes, il Mediterraneo) noto sotto il titolo di Periplo del mare Eritreo, erroneamente attribuito fino quasi ad un secolo fa ad Arriano di Nicomedia, lo storico delle spedizioni di Alessandro, autore del Periplo del Ponto Eusino e comandante della Cappadocia nel 134 sotto Adriano. Questo Periplo è certamente, riguardo al Mar Rosso, il documento più importante lasciatoci dagli antichi.

Nell'epoca bizantina i Greci, per procacciarsi i prodotti dell'India, invece di servirsi dei Persiani, loro avversari di fede perchè adoratori del fuoco, preferivano come intermediarî del loro commercio con quelle regioni i naviganti etiopi o meglio Axumiti, popolo cristiano, e forse anche gli Homariti o Hjmiar (i rossi) del Yemen, padroni di varii porti fra cui quello di Adana (Aden). Tenevano i Greci in detta epoca un porto fortificato a Clisna (la Kolzum degli arabi) che doveva sorgere presso l'odierna Suez, e per facilitare le commissioni avevano un funzionario detto *logoteto*, il quale pare anzi facesse una volta all'anno una navigazione se non all'India probabilmente fino a Aden, ove in generale succedeva lo scambio delle merci.

DOM JOAM DI CASTRO.
(Da un'incisione antica riprodotta nell'opera del D.r A. Nunez de Carvalho).

Di quest'epoca, pure così attiva per il commercio marittimo del Mar Rosso, non ci pervennero documenti descrittivi d'importanza, e solo nel tardo Medio Evo, per mezzo principalmente degli scrittori arabi, abbiamo dei larghi cenni sul mare di Kolzum — il golfo arabico —. Primo fra questi scrittori è Mohamed Edrisi (1099), l'arabo di Ceuta che, favorito di Ruggero II di Sicilia, scrisse la sua famosa geografia « Il libro di Ruggero »; e dopo di lui l'altro scrittore arabo, che però attinse alquanto in Edrisi, ma calcolando molte latitudini e longitudini di luoghi del Mar Rosso, Ismael Abul Feda principe di Hamah in Siria (1273-1331), col suo *Tacouyn Alboldan* — Tavola sinottica dei paesi.

Probabilmente nel Medio Evo qualche commerciante d'occidente, invece di percorrere le solite vie di Siria e di Persia per recarsi alle Indie, avrà traghettato per il Mar Rosso, ma purtroppo, finora, non abbiamo relazioni in merito, ed anche il principe dei viaggiatori medioevali, Marco Polo, accennando alla via commerciale da Edenti (Aden) ad Alessandria (benchè non la percorresse personalmente), scambia, secondo il più antico codice magliabecchiano, il Mar Rosso per un fiume.

La scoperta della via del Capo di Buona Speranza (1497), spostando la via commerciale per l'India, sembrava dovesse allontanare la conoscenza geografica del Mar Rosso: invece gli eventi dimostrarono il contrario, e proprio durante il dominio dei portoghesi nell'India, fu scritto il primo portolano del Mar Rosso. Ciò avvenne nel 1541 per opera di Dom Joam de Castro, tredicesimo governatore e quarto vicerè dell'India; e fu certamente il primo, perchè non possiamo considerare come un portolano la interessante relazione ramusiana del *Comito venetiano,* condotto prigioniero dall'eunuco Soleiman Bascia, da Alessandria fino a Diù nell'India, nell'anno 1538. Quanto al portolano, il Mohit, dell'ammiraglio turco Sidi Ali Hussein, esso non fu scritto che nel 1554, cioè tredici anni dopo quello del de Castro.

La spedizione portoghese nel Mar Rosso (1540-41) venne intrapresa per debellare la flotta turca comandata dall'ammiraglio Suleiman Pascià che l'anno 1538, dopo aver assediata Diù e minacciata la potenza portoghese nell'India, si era ritirata a Suez.

La flotta portoghese, forte di 80 navi fra grandi e piccole, era agli ordini di D. Estevão (e non, come dicono molti, Cristoval, il quale si trovava in sott'ordine) da Gama, secondogenito del grande navigatore Vasco da Gama.

PIANO DEL PORTO DI MASSAUA ESEGUITO DAL DE CASTRO (1/4 DELLA GRANDEZZA DELL'ORIGINALE).

Dom Joam de Castro era capitano del Galeone *Coulão novo,* avendo pure una fusta in sotto ordine comandata dal capitano Ruy Mendes de Freitas. Lasciò Goa il 31 dicembre 1540; il 12 febbraio 1541 era a Massaua, il 27 aprile a Suez e il 31 dicembre 1541 era di ritorno a Goa.

La spedizione non ebbe gran successo, perchè la flotta turca era stata tirata a terra nascosta dietro montagne di sabbia ammonticchiata e protetta da banchi che impedivano l'avvicinarsi e le evoluzioni delle navi portoghesi. Il successo invece della navigazione fu nel portolano o meglio « Roteiro de Dom Joam de Castro da viagem que fizeram os portuguezes ao Mar Roxo »

e in una memoria latina dello stesso de Castro: « Itinerarium maris Rubri, seu sinus Arabici, auctore D. Joanne De Castro ».

L'importanza di questo *Roteiro*, oltre che dalla parte descrittiva della rotta, degli ancoraggi, delle maree, dei costumi degli abissini e dalla cosmografia della « Ethiopia sob Egipto », è data dal corredo delle tavole rappresentanti parti di mare e piani di ancoraggi, delineate e colorate a guazzo.

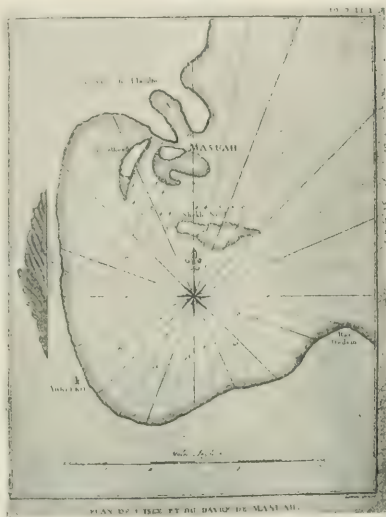
Il testo originale del *Roteiro* non fu divulgato per la stampa che nel 1833 a Parigi, per opera di un dotto professore di Coimbra D. Antonio Nunez de Carvalho, sull'originale che si conserva oggidì al British Museum ed è uno dei gioielli più preziosi di quella magnifica collezione.

Il manoscritto, dicesi, fu trovato a bordo di una nave portoghese catturata da una inglese, e il grande ed infelice Walter Raleigh l'avrebbe acquistato per sei sterline, facendolo quindi tradurre in inglese. Il manoscritto originale venne acquistato da R. Bruce Cotton (1570-1631), il sapiente raccoglitore di manoscritti, la cui raccolta passò quindi al British Museum, ove è nota sotto il nome di Cottoniana. Samuele Purchas (1577-1628) corresse lo stile della traduzione inglese fatta fare dal Raleigh e l'inserì nella sua famosa raccolta di viaggi. I successivi scrittori di storia di viaggi ne fecero compilazioni e raccorciamenti, ma nessun rifacimento vale la narrazione limpida, semplice, dell'ardito e sapiente marino.

D'un incendio della biblioteca di Cotton, che distrusse parecchie opere, il manoscritto ebbe a soffrire, massime nei margini; e le tavole, perchè piegate, si sciuparono nel mezzo, come si vede anche nel fac-simile pubblicato dal Carvalho. Queste tavole sono sedici, fra le quali importanti quelle dell'isola di Socotra, dello stretto di Bab el Mandeb, di Massaua, Suakim, Tor e Suez, e quella solo delineata che comprende il tratto di mare fra Aden e Moka e Assab. L'opera del Carvalho è oggi piuttosto rara, massime con le tavole.

« Maçua, dice il de Castro, è un'isola piccola, spianata, e sorge dove era Ptholomaida das feras (Ptolomaida delle fiere), lunga un quarto di lega e larga un tiro di spingarda. Lo specchio di mare che la separa dalla terra ferma non è maggiore di un tiro di cannoncino — *tiro de berço* ».

La breve distanza dal continente mi fa rammentare l'etimologia che Werner Munziger dà di Massaua, che secondo lui si dovrebbe più propriamente dire *Medsau'a* derivando forse dal verbo etiopico (!?) *dsau'a* (chiamare); la distanza dall'isola alla terra ferma equivale ad una *medsau'a* (chiamata). James Bruce dice invece che Massaua vuol dire « porto dei pastori », ma non dice in quale lingua; ma forse egli deduce l'etimologia dalla somiglianza della parola araba *mäaz*, capraio.

Seguendo la descrizione, il de Castro dice che vicino all'isola di Massaua sono altre due isole (le odierne Scek Said e Taalud) ma in nessuna si trova acqua di sorgente (*nadiuel*); solo a Massaua sono molte cisterne. Soggiunge che quest'isola di Massaua apparteneva al Prete Gianni, che era signore della costa da Capo Guardafui a Suakim, ma da poco tempo usurpata dal Re di Dahlak (*mas de certos annos peraqua, a tem usurpada elrrei de Dallaqua*). La costa è alta e montagnosa, ma verso il mare va abbassandosi, e fra la catena di monti (*serras*)

PIANO DI MASSAUA DI JAMES BRUCE (1/2 DELLA CARTA DELL'ATLANTE, ED. PARIGI 1792).

e il mare vi sono grandi pianure (*campos*) e depressioni (*varzias*). A sud di Massaua, a circa una lega, è il villaggio di Arquito (Archico). Soggiunge che fra queste montagne e pianure sono grandi quantità di fiere, come *alifantes* (sic), *tigres, lobos* (lupi), *porcos, veados* (cervi), *antas* (bufali), e molti altri animali a noi sconosciuti. Dice che nei mesi di maggio e giugno l'aria è malsana, con grandi e insoffribili calme; e nella sua relazione latina del Mar Rosso aggiunge che nei mesi di giugno e luglio, a Massaua, sonvi pioggie, con nembi e tuoni e nell'interno oscure nubi ed orrende tempeste « *De pluviis autem hisce nihil est dubitandum, nam et ipse Mazuae mense Junio et Julio, ingentes*

nimbos, tonitrua et fulgura sum expertus; intra continentem vero obscurissimas nebulas et nubila atque orrendas tempestates e longinquo erat cernere.... .

Identifica Massaua per la Phtolomaida di Plinio basandosi su quanto scrive questo autore, che per 45 giorni prima del solstizio e altrettanti dopo, un indice posto perpendicolarmente, al meriggio, non projetta alcuna ombra, onde si deduce, osserva il de Castro, che Ptholomaida è in latitudine di 15° 2/3, che è quasi la medesima di Massaua, avendola egli trovata in 15° 1/2 (vale a dire con 0°, 5' 36" di errore su quella odierna, essendo Massaua in Ln 15° 35' 36").

Massaua ha sempre interessato i viaggiatori, e prima che i marinai di varie nazioni, fra i quali gli italiani hanno il posto d'onore coi rilevamenti fatti da valenti ufficiali come il Mirabello, Roncagli, Presbitero, Belleni e cento altri, Sir James Bruce nel suo celebre viaggio in Abissinia fra il 1768 e 1772 rilevò il piano di Massaua disegnando, in modo un po' infantile, il monte Ghedam, che nel libro dice ha la configurazione del dorso d'un maiale; e nel 1810 il Cap. Thomas Weatherhead per il viaggio del Salt rilevò nuovamente la rada di Massaua, disegnando un piccolo e grazioso panorama.

Il de Castro stesso nel suo *Roteiro* ebbe ottima impressione del porto, concludendo « *O porto e ilha se podia fazer fortissimo com pouco trabalho e pequena despesa* ».

Giovanni de Castro nacque a Lisbona nel 1500 e morì a Goa, l'8 giugno 1548, dicesi di crepacuore per la cattiva piega che prendevano gli affari dei portoghesi nell'India, e per la cattiva condotta di alcuni ufficiali in una certa impresa. Negli ultimi istanti dicesi fosse assistito da S. Francesco Saverio.

Coraggioso, colto, intelligente, comprese che oltre le vittorie era necessario compiere riforme e levare gli abusi, massime nelle soldatesche; e con l'alto suo spirito di giustizia e una rara energia vi riuscì, fondando in pari tempo un esercito disciplinato, ardito, rotto ad ogni fatica. Ottenne così l'amore e la fiducia di tutti, e popolo e soldati.

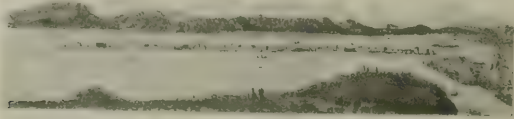
Dopo l'eroica difesa di Diù, ove il francescano Antonio di Casale, coll'imagine di Cristo fra le schiere, incoraggiava i portoghesi, non essendo rimasto della città che un mucchio di rovine, e volendo il de Castro riedificarla, massime nelle opere di difesa, pregò i ricchi abitanti di Goa che gli prestassero la somma e inviò loro i suoi baffi in garanzia, con la famosa lettera che diceva « Ho fatto aprire la tomba di Don Fernando mio figlio, che i mori hanno ucciso in questa fortezza allorchè combatteva al servizio di Dio e del Re nostro padrone. Volevo inviarvi quest'ossa come pegno; ma le ho trovate in tale stato che non si potevano tirar dalla terra. Non mi restava altra cosa che i miei baffi, che v'invio a mezzo di Diego Rodriguez de Azevedo. Voi dovete già sapere che io non ho nè denaro nè mobili. Io non possiedo alcunchè che possa assicurare il mio prestito ».

Il piccolo pegno parve sufficiente, tanta era la fiducia che inspirava un tal uomo.

Dopo morte la sua effigie fu posta sulla principale porta della metropoli dell' India portoghese e divenne l'oggetto della venerazione del popolo. Ancora molto tempo dopo gli schiavi stessi, gli infelici Canari, vi si prosternavano con le mani giunte implorando giustizia contro i loro padroni ed oppressori.

Oltre il *Roteiro* del Mar Rosso e la descrizione latina di detto mare, il de Castro lasciò altri lavori, di cui i più importanti sono il *Primeiro roteiro da Costa da India desde Goa ate Dio* (1538-39), con un Atlante di tavole del de Castro, importante, edito a Porto nel 1843 per cura di Diogo Köpke, e il *Roteiro de Lisboa a Goa* (1538), con tavole pure interessanti, fra le quali il disegno d' una tromba di mare, un alone ecc., edito a Lisbona nel 1883 per cura di João de Andrade Corvo.

James Murphy, citato dal Carvalho, dice « Ma un fatto che gli si attribuisce, e che forse non è generalmente noto, raccomanda ancora maggiormente il suo nome, ed è che al ritorno nella sua patria (s' intende dopo la spedizione del Mar Rosso) vi portò il primo arancio, che non s'era ancora visto in Europa, e dal quale discesero tutti quelli che possediamo oggidì. Se non avesse reso che questo solo servizio all' umanità, avrebbe diritto alla nostra riconoscenza ».

HAGGI KHAWAGA.

VEDUTA DEL GOLFO DI ARCHICO E DELL'ISOLA DI MASSAUA
ESEGUITA DAL CAP. TH. WEATHERHEAD NEL PIANO DI MASSAUA DEL VIAGGIO DI SALT. 1810.

CRONACHE.

MADONNA CECILIA.

Il bel ritratto leonardiano dell'Ambrosiana che porta ora comunemente il nome di Beatrice d'Este fu sempre argomento di vivaci discussioni tra i critici d'arte ed ebbe a mutare, secondo le conclusioni prevalenti a volta a volta, così il nome della donna effigiata come quello stesso dell'autore.

Giovanni Morelli, non attribuendo alcuna autorità all' affermazione del cardinal Federico Borromeo, che nell'atto di donazione della pinacoteca indicava autore di quel ritratto (ritratto, diceva, di « una Duchessa di Milano ») Leonardo da Vinci, sostenne che il dipinto fosse opera del pittore milanese Ambrogio Preda e raffigurasse Bianca Maria Sforza, andata sposa all'Imperatore Massimiliano; tanto più che il solo quadro del Preda, firmato, che si conosca è appunto il ritratto di Massimiliano che si trova alla Galleria di Vienna, e in entrambi i ritratti si nota una medesima striscia di luce sotto la palpebra superiore, e il ritratto della donna - sempre secondo il Morelli e i suoi discepoli — ha tali difetti da poterlo persino giudicare opera di « crudo mestierante della scuola lombarda ».

Sin da allora Luca Beltrami fu pronto a sostenere la paternità leonardiana dell'opera, prima di tutto insorgendo contro il dispregio del valore artistico del dipinto, dove è pur colta tanta grazia di giovinezza ed è espressa tanta finezza d'arte. Se il genio di Leonardo salì poi a più gloriosa potenza, non bisogna dimenticare che quella testa di donna va considerata come il primo o tra i primi lavori ch'egli fece, appena giunto alla Corte di Lodovico il Moro, in età ancor giovanile. A ogni modo, basta il confronto tra l'abilità tecnica con cui furono condotti i due ritratti, quello dell' Ambrosiana e quello della Galleria di Vienna firmato da Ambrogio Preda, per negare una paternità comune; e basta, nel confronto, osservare come sono trattati i gioielli nella figura della donna e come è goffo il toson d'oro al collo dell'Imperatore. Nè l'identità della striscia di luce sotto la palpebra superiore è argomento tanto gagliardo da non potersi abbattere con la considerazione che il ritratto prediano dell'Imperatore è del 1502 e quello assegnato a Leonardo è certamente di parecchi anni anteriore. Il Preda ebbe agio in Milano di studiare le opere di Leonardo durante un ventennio; assunse con lui nel 1483 il lavoro per l'ancona della « Vergine delle Rocce ». Non si può dunque immaginare che il pittore secondario abbia preso dal grande artista quella « trovata »?

La paternità di Leonardo finì col prevalere nell'opinione generale.

Più difficile, naturalmente, si presentò e rimase la questione di « identificare » — per dirla con linguaggio poliziesco — la donna effigiata. « Una Duchessa di Milano » e « Principum nostrorum una » aveva detto il cardinal Borromeo. Tornato all'Ambrosiana dopo la razzìa napoleonica, e messo accanto al ritratto virile prima attribuito al Luini e poi a Leonardo, diede origine a una inesistente correlazione, e i due ritratti furono chiamati di Lodovico il Moro e

AMBROGIO PREDA: RITRATTO DELL'IMPERATORE MASSIMILIANO.
(GALL. IMP. DI VIENNA).

di Beatrice d'Este. Il Morelli, come abbiamo detto, vi trovò l'immagine di Bianca Maria Sforza. Ma questo riconoscimento dovè essere abbandonato dopo confronti dai quali risultò che gli altri ritratti, autentici, di Bianca Maria sono troppo discordanti da quello dell'Ambrosiana. E il Beltrami stesso, che aveva combattuto l'opinione morelliana, sostenne l'ipotesi che si trattasse del ritratto di Beatrice d'Este, pur ammettendo che dal raffronto col busto in marmo di Beatrice scolpito da Gian Cristoforo

GIAN CRISTOFORO ROMANO: BUSTO DI BEATRICE D'ESTE.
(PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE).

Romano non si abbia la impressione immediata di una rassomiglianza, anzi risultino discordanze nel giro dell'orbita, nella linea del naso e delle labbra. Ma si poteva tener conto delle differenze tra Beatrice fidanzata e Beatrice sposa e tra la diversa interpretazione del pittore e dello scultore. Quanto all'osservazione dell'abito e dell'adornamento troppo semplice per una duchessa, il Beltrami non le negava un certo valore, ma richiamava l'esempio di varii ritratti femminili di Bianca Maria Sforza in abbigliamenti relativamente semplici.

Tutto ciò ricorda oggi il senatore Luca Beltrami in un volumetto che sarà pubblicato di questi giorni per arrivare a presentare una nuova e in vero seducente ipotesi. In forma di dialogo, come usavano i nostri critici e scienziati del Cinque e del Seicento, egli rievoca le discussioni di parecchi decennii intorno al ritratto leonardiano per far condurre da Polifilo, il critico, la mente del giovane uditore al nome di Cecilia Gallerani e alla ipotesi che quella tavola raffiguri non già la sposa ma l'amica di Lodovico il Moro.

Nella polemica intorno all'autore del dipinto avrebbe assai giovato — osserva il Beltrami — un raffronto col ritratto di Cecilia Gallerani, che sappiamo fatto da Leonardo e che dalla bella Gallerani fu inviato nel 1498 a Isabella d'Este, desiderosa di confrontare certi « belli retracti de man de Zoanne Bellini » con un dipinto di Leonardo. Questo ritratto doveva essere stato dipinto parecchi anni prima, giacchè nell'inviarlo alla duchessa di Mantova, la bella Gallerani avvertiva come poco oramai il ritratto le somigliasse, non già per colpa del pittore, « che invero non se ne trova a lui uno paro », ma perchè il ritratto era stato fatto « in una età sì imperfecta » ch'ella aveva di poi « cambiata tutta quella effigie ». E doveva essere stato dipinto, più precisamente, avanti il 1492, perchè in quell'anno morì il poeta Bellincione, che aveva scritto un brutto sonetto « sopra il ritracto di Madona Cecilia qual fece maestro Leonardo ».

Come andò poi a finire quel ritratto? Pochi mesi dopo la domanda d'Isabella le milizie di Luigi XII invadevano il ducato di Milano, Lodovico si rifugiava a Innsbruck, la Gallerani si recava a Mantova a cercar protezione presso Isabella e a Mantova si trovò l'anno seguente anche Leonardo. Il ritratto era ancora a Mantova o, restituito, era stato lasciato a Milano? Si ha notizia che un patrizio veneto, Taddeo Contarini, possedesse nel 1525, tra altre opere d'arte, anche « el retratto in profilo insino alle spalle de Madonna.... fiola del signor Lodovico de Milano, maritata nello Imperatore Massimiliano ». Il cronista anonimo lo dice anche « de man de... milanese », il che contribuì a far sostenere la paternità del milanese Preda; ma l'anonimo era poco sicuro della sua memoria e poco saldo nella conoscenza delle cose che affermava. Già non aveva più a mente il nome della sposa di Massimiliano e ignorava che Bianca Maria era nipote e non figlia del Duca: sapeva soltanto che il quadro veniva da Milano e raffigurava una gentildonna milanese del tempo non lontano di Lodovico il Moro, ciò che era più facile sapere e ricordare. Si sa d'altra parte che il Contarini era in rapporti, per affari d'arte, con Isabella d'Este.

Perchè non pensare che il « retratto in profilo insino alle spalle de Madonna... fiola del signor Lodovico de Milano » sia lo stesso ritratto

indicato dal Borromeo nel 1618 d'una « duchessa di Milano, insino alle spalle » e che la donna effigiatavi sia per l'appunto Madonna Cecilia, la graziosa amica del Duca?

Il mese scorso, nella *Revue des Deux Mondes*, il critico francese Robert de la Sizeranne sosteneva che la squisita figuretta non fosse l'effigie di Beatrice d'Este ma di Giovanna Sforza, figlia naturale di Lodovico il Moro, nata in Milano nel 1482 e sposata a Galeazzo Sanseverino nel 1496. Egli osserva che si tratta di una donna assai giovane, già maritata — come attestano i ricchi gioielli (mentre i ritratti di fanciulle non recano gioielli) — vivente sotto Lodovico il Moro, come attesta la foggia degli adornamenti; e aggiunge che forse l'indicazione di « Duchessa di Milano » è sbagliata se presa alla lettera, ma la tradizione indica una persona di condizione assai elevata che andava a pari con le duchesse.

Queste osservazioni non vincono l'obbiezione assai ovvia che Giovanna Sforza morì quando non aveva ancora quindici anni e che nessun documento o elemento iconografico afforza una tale ipotesi, mentre le stesse osservazioni corroborano l'ipotesi che si tratti di Cecilia Gallerani, della quale invece si sa che fu effigiata per mano di Leonardo. Ella non era una duchessa ma era l'amica del Duca e poteva sfoggiare i gioielli della Corte sforzesca.

Nè l'essere l'amante di Lodovico deve farci pensare a un tipo di cortigiana dissonante dalla grazia pura della tavola ch'è all'Ambrosiana. Si sa ch'ella era di una singolare bellezza. Era nata verso il 1465. Giovinetta, piacque a Lodovico il Moro: è del 1481 un atto in cui il Duca le fa donazione del feudo di Saronno. Dieci anni dopo, nasceva di questi amori il figlio Cesare. Cessata la relazione con Lodovico il Moro, sposò il conte Lodovico (un altro Lodovico...) Bergamini. Per più di un decennio trionfò alla Corte sforzesca e fu ammirata non solo per la bellezza, ma per la sua intelligenza e la sua coltura.

L'ipotesi di Luca Beltrami ha il sapore d'una scoperta. Vien fatto senz'altro di salutare nella dolce figura Madonna Cecilia, la giovanissima favorita elegante e fine del Signore di Milano, la bella Cecilia Gallerani. Certo il ragionamento del Beltrami, che è qui appena riassunto, interesserà vivamente gli studiosi.

Noi siamo grati al nostro illustre collaboratore di averci consentito di darne la primizia ai lettori dell'*Emporium*.

UNA CITTÀ CHE RISORGE. (MESSINA NUOVA).

Son trascorsi più di nove anni dal giorno funesto in cui Messina, la perla del Ionio, fu in un attimo distrutta da una delle più terribili convulsioni sismiche che registri la storia, e l'impressione di angoscia che pervase il mondo intero all'infausto annunzio, come di solito avviene di tutte le umane sciagure, è andata affievolendosi col tempo. Su le rovine della città, così miseramente travolta e annientata, pullula una nuova vita, che ha fatto dimenticare la trascorsa; gente nuova, piombata da varî paesi, diversa di costumi e di abitudini, si è mescolata all'indigena e un fermento di una nuova coscienza civica si va lentamente operando.

PALAZZO POSTELEGRAFICO: INGRESSO SULLA VIA ROVERE.

Triste odissea quella di Messina! Iscrizioni varie raccolte in quel suo Museo, destinato a divenire il tempio augusto delle sue memorie, ci parlano spesso delle vicende infauste di natura cui andò soggetta, attraverso i secoli, la magica regina dello stretto; ma i monumenti medesimi ci dicono che la città risorse sempre: i suoi figliuoli, avvinti dal fascino della sua bellezza, non mancarono di resuscitarla col loro fiato vivificatore; la sede stessa, favorevolmente assegnatale dal destino, ebbe ognora la virtù di sospingerla verso nuove forme di vita!

Però, lo stesso terremoto del 1783, il solo che per l'enormità del disastro e per il ricordo non

lontano, avea lasciato larga memoria di sè, non ebbe le stesse dolorosissime conseguenze di ora. Le perdite degli abitanti furono di gran lunga minori e gli edifizi in parte furono risparmiati dal flagello, in parte poterono essere riattati e restaurati dalle cure amorose dei superstiti, che alla tradizione avita si sentivano profondamente legati. Le provvidenze del governo borbonico, d'altro canto, stimolando l'attività degli Enti e dei privati, concorsero al raggiungimento del fine della resurrezione della città, pur attraverso un non breve e laborioso periodo di anni, ma di intervenire con due provvedimenti: attuazione del piano regolatore; creazione dell'Ente «Unione Edilizia Messinese ». E tale Ente difatti può cominciare oggi a dare il resoconto della sua esistenza, e, come risulta da una lunga relazione in elegante volume, di recente pubblicata dal suo direttore comm. avv. Cesare Cagli (« La ricostruzione di Messina e l'opera dell'Unione Edilizia Messinese », editore l'Ist. It. d'Arti Grafiche di Bergamo), può dire di aver dato egregiamente prova del modo con cui sa assolvere il suo arduo compito.

PALAZZO POSTTELEGRAFICO (ARCH. VITTORIO MARIANI): PORTICO SULLA PIAZZA CIRCOLARE.

non poterono risolvere nè il problema sismico, chè la scienza non ne apprestava i mezzi acconci, nè tampoco quello igienico. Messina riebbe la sua Palazzata, le sue vie principali; conservò, per quanto potè, se non tutti, buon numero dei suoi monumenti, ma rimase in parte cristallizzata in quel labirinto di quartieri popolari miserrimi che si estendevano specialmente verso monte.

Il governo italiano si trovò invece di fronte ad un disastro totale e ad un complesso di difficoltà straordinarie di ordine diverso, ragion per cui, dopo maturo esame, credette opportuno

Lo scopo che la legge si prefisse con la sua istituzione fu duplice: edificare, e stimolare nel tempo stesso l'operosità costruttrice dei singoli cittadini, concedendo mutui di favore, affinchè, come si esprime il Cagli, « i figli migliori, i più attivi, i più forti, coloro che dalla catastrofe sono usciti addolorati e sconsolati, ma non vinti, con l'anima straziata dalla visione orrenda, ma col cuore più temprato per affrontare la lotta », cooperassero al bene proprio, dei propri concittadini e della propria terra, ricostruendo le loro case; e d'altro canto, ridare il tetto ai bisognosi e a tutti coloro che, per ragione di

ufficio, sono costretti a risiedere nella risorgente città.

E l'opera dell'Ente, pur essendo al suo inizio, si afferma nella sua potenzialità fattiva e fa assai sperare nella sua attività avvenire. Certo oggi il momento è grave e ben poco è da contare sull' iniziativa privata; solo un fascio di forze formidabili, quale è un Istituto di tal natura, può superare ostacoli di vario genere e trionfare sulle diffficoltà che ad ogni passo si incontrano.

* * *

La splendida e singolare situazione topografica di Messina, disposta ad anfiteatro come per invitare a godere eternamente quell'incanto superbo di natura che è lo stretto e le coste calabresi, ben si prestava allo sviluppo di una città moderna igienicamente perfetta, con larghe e diritte vie, ampie piazze, giardini verdi e ridenti e passeggi deliziosi, ma, insieme alle bellezze dell'ambiente occorreva richiamare la solennità dei ricordi storici e artistici qua e là impressi nei luoghi, e mantenere quindi quella parte almeno della fisionomia della città scomparsa che avea caratteristiche di alta importanza. Mi suona all'orecchio l'alta, ammonitrice parola del Giovannoni che in varî scritti apparsi nella *Nuova Antologia (Il diradamento edilizio dei vecchi centri - Vecchie città ed edilizia nuova - Per la ricostruzione di città e di borgate italiane distrutte)* ha dimostrato la necessità di conservare alle nostre vecchie città storiche la impronta originale del passato. Egli ha espresso il parere che si debba esigere, quando mutamenti siano da introdursi nelle città di carattere storico ed artistico, l'intervento delle Commissioni Provinciali e del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, ed ha confortato la sua tesi di ogni maniera di sagge considerazioni. Tutto quanto ha detto in generale, a proposito di determinati progetti di « sventramento » o di nuove costruzioni imposte da necessità della vita odierna, si potrebbe riferire alla città di Messina. Un vento di feroce e non bella modernità, invece, imperversò su di essa, ed avanzi venerandi che avrebbero potuto formare il decoro della città nuova, piccoli, silenziosi quartieri, ove si nascondeva l'anima antica, vennero brutalmente distrutti e scompaginati. Le novissime agglomerazioni edilizie, che già erano sorte, prima del terremoto, in quel viale S. Martino e in quelle traverse adiacenti che oggi costituiscono la città moderna nella sua prima fase di ricostruzione, avrebbero potuto diramarsi, come difatti si diramano, oltre il torrente Zaera, e negli ameni dintorni, lasciando incontaminata la città vecchia, ove la scienza con i suoi trovati geniali, avrebbe dovuto unirsi all' arte per ridestare non per violare, come con bella frase si esprime il Giovannoni, « l'anima dei secoli e ciò secondo i voti della « Town Planning Conference » di Londra del 1910, che coincidevano proprio coi primi vagiti della Messina risorgente.

PALAZZO DELLA BORSA ING. ARCH. CAMILLO PUGLISI ALLEGRA.

Ma oramai per Messina è vana ogni recriminazione e qualsiasi rimpianto; il grave danno fu consumato, e non rimane che provvedere alla conservazione dei pochi monumenti sopravvissuti allo esterminio della natura e degli uomini!

* * *

Gran parte della vita odierna messinese si concentra nel viale S. Martino, nelle vie parallele e nelle traverse ad esso normali. Le rovine immense che ingombravano l'area della vecchia città e l'accorante tristezza dei luoghi, dolorosi alla memoria, costrinsero i superstiti a rannicchiarsi in questo quartiere. Così mano mano, ad opera di privati e di società costruttrici, si edificarono le prime palazzine in cemento armato o ad ingabbiatura, secondo i sistemi suggeriti dalla moderna ingegneria antisismica, o si consolidarono le vecchie, riducendole ad un solo piano. Ma i primi saggi non furono felici. Le misure imposte dalla Legge, per quanto riguarda l'altezza dei fabbricati (da non superare i dieci metri), costituiscono certo un grave vincolo per gli architetti; ma, ciò non pertanto, si sarebbe potuto creare un tipo di palazzina sobriamente elegante che desse alla nuova città un carattere di austerità e nello stesso tempo di buon gusto. Anche nell'uso della decorazione esterna si sarebbe potuto ottenere un aspetto artistico eletto, adoperando materiale calcareo, e non il cemento, che sa troppo di industriale. In circostanze simili, un architetto geniale può conferire con la potenza delle sue facoltà creatrici, ad una città costruenda, quelle forme estetiche che meglio si adattano alle tradizioni del luogo e al colore dell'ambiente. Non diversamente, nei primi del secolo XVIII, avvenne a Catania, dove Giovan Battista Vaccarini seppe imprimere all'edilizia locale il carattere di una bella architettura.

PROGETTO DEL MUSEO NAZIONALE (ARCH. F. VALENTI).

Al contrario, a Messina, le cose son procedute sin dall'origine nel modo più deplorevole, e agli inconvenienti lamentati non è estraneo il fatto che è mancato il funzionamento rigoroso di una Commissione edile. E così si è lasciato fare e si è lasciato passare, di tal guisa che oggi ci tocca vedere, allo infuori di poche rare eccezioni, un'architettura la più eterogenea e strana, ora farraginosamente lussuosa, sebbene non priva di talento artistico, ora sciattamente ibrida e inconcludente.

Espressione, invece, di un'arte sana e sincera, è quel « Quartiere Lombardo » sorto nel 1910,

EDIFICIO DELLA R. DOGANA (ARCH. L. LO CASCIO): PROSPETTO SUL VIALE S. MARTINO.

ISOLATO 384: CASE D'IMPIEGATI.

dove la casa, nella sua forma strettamente modesta, assume in poche e sobrie linee ravvivate solo da una semplice fascia decorativa in policromia, veste semplice ma leggiadra di compostezza e di eleganza armonica ed equilibrata nel tempo istesso.

* * *

Nell'ambito della città vecchia, dove è destinata a risorgere Messina, le costruzioni sono ben rade, essendo avvenuto un notevole ritardo a cagione non solo del lungo lavoro di sgombero delle macerie, ma anche delle molte questioni di condominio da risolvere e di tante altre difficoltà non lievi da appianare

La lunga e larga arteria, svolgentesi verso la marina tra la vecchia via Garibaldi e il corso Vittorio Emanuele, dedicata anche oggi al nome del glorioso Eroe del popolo, è già da tempo aperta, ma, diciamo così, nella sua scheletrica struttura, aspettando quelle opere di sistemazione e di finimento che sono assolutamente indispensabili, e molti edifici sarebbero a quest'ora sorti lunghessa, se il prolungarsi della guerra non ne avesse ostacolato l'esecuzione per l' enorme rincaro dei materiali e della manodopera.

Primo pensiero dello Stato, appena si proclamò il dovere di far risorgere Messina, fu quello di provvedere alla riedificazione degli Uffici pubblici e furono banditi per taluni di essi regolari concorsi. Ma lo stato di guerra ha paralizzato ogni cosa e all' infuori del Palazzo del Genio Civile (arch. G. Castrogiovanni) e di qualche altro di minore importanza, gli altri grandi edifici o non sono completati in tutto o non sono per anco cominciati. Il Palazzo delle Poste (arch. Vittorio Mariani) si erge già intero nella sua mole maestosa. Esso, insieme col Palazzo Provinciale (arch. Alessandro Giunta) quasi ultimato, ispirato dall' arte del Rinascimento, con quello Municipale (arch. Antonio Zanca) di cui disgraziatamente non si è posta ancora nemmeno la prima pietra, e con altro privato da sorgere, formerà quella piazza circolare di via Cavour, destinata a divenire *centro* della nuova Messina.

Altro edificio notevole è quello della Dogana (arch. Luigi Lo Cascio) i cui lavori sono già a buon punto; esso è lodato per la solidità della sua struttura e per la disposizione dei suoi padiglioni che dovranno accogliere tutto il movimento febbrile del commercio messinese.

Il Palazzo dell' Intendenza (arch. M. Cannizzaro) è completo nella sua compagine esterna; non così quello della Prefettura (arch. Cesare Bazzani) la cui costruzione importante procede lentamente per le contingenze del momento.

Gli altri edifici pubblici sono rimasti in progetto, come il Palazzo di Giustizia di Marcello Piacentini, la Borsa di Camillo Puglisi Allegra, il Museo di Francesco Valenti, l' Università di Giuseppe Botto ed altri minori.

Ma noi speriamo che nel programma immediato del dopo guerra sia compresa la esecuzione di tali pregevoli progetti, che dovranno rendere alla città di Messina la sua impronta di dignitosa bellezza. La ricostruzione di Messina è un impegno d'onore per lo Stato, e noi siamo sicuri che, col ritorno della pace, l'Italia dedicherà le sue più affettuose, materne cure anche a colei che fu tanto provata dalla sventura.

ENRICO MAUCERI.

IL CONCORSO PER IL MONUMENTO A TOTI VINTO DA ARTURO DAZZI.

Questo concorso ha una storia che è bene sia conosciuta perchè non si ripetano, nelle gare venture, i tentativi di illegalità che minacciarono rendere una privata speculazione l' opera celebrativa per l'eroe popolano.

Il gesto d' Enrico Toti è noto. Il fiero trasteverino, cadendo mortalmente ferito fuori della sua trincea, lanciava al nemico in fuga la sua gruccia di mutilato. Gesto magnifico di stoicismo romano, che chiudeva la lirica vita di questo giovine eroe. Toti, simbolo dell'ardente anima popolana di Roma e d' Italia, meritava per il dovere compiuto, per il sacrificio cercato, per il gesto ammirevole, il monumento glorificativo.

Un giornale della capitale aprì una pubblica sottoscrizione, che non rese molto, ma che raccolse consensi dagli Italiani residenti in ogni parte del mondo. Ma ecco che alle 17.000 lire sottoscritte, se ne aggiunsero altre 25.000 raccolte fra i bersaglieri, il corpo glorioso del quale aveva fatto parte Enrico Toti. A questo denaro, non ancora bastevole per un degno monumento, s' aggiunse il contributo del Ministero della Guerra e del Municipio di Roma: il primo offrì il bronzo occorrente, il secondo l'area e la pietra.

Era il primo monumento di questa guerra degno di tal nome che s'innalzava in Italia, era il primo monumento moderno che si voleva nella Roma gloriosa che per trent' anni ha veduto le sue piazze e le sue ville deturpate da brutte costruzioni e da orribili monumenti.

Non staremo a far la critica dei tempi. Ma a Roma, ovunque una qualche bellezza antica e autentica vive la sua vita eterna, la presunzione delle combriccole nuove — aborti delle vecchie corporazioni — ha imposto i suoi fantocci e le sue gonfie case. E così tra la Cancelleria e Palazzo Braschi è sorto il monumento a Marco Minghetti, con la bandiera di marmo, la stella, la carta geografica e la solita figura allegorica sul basamento; fra S. Andrea della Valle e Palazzo Massimo medita mestamente la melensa figura di Spedalieri; fra le Terme e S. Maria degli Angeli, dove Michelangelo completò la grandiosità della costruzione romana, la fontana

vede la contorsione mal modellata del grosso Tritone e delle sconce Naiadi; e ancora fra il Quirinale e il capolavoro del Fuga, vicino alla meravigliosa fontana dei Dioscuri, la memoria di Carlo Alberto sembra riceva nuovo affronto da quel monumento che il giardino festoso non riesce a render lieto.

Commissione artistica che, senza alcun bando di concorso, invitava quattro o cinque giovanissimi scultori — quasi tutti militari — a mandare bozzetti acquarellati o fotografie del bozzetto per il monumento.

Il preferito, lo scultore Selva, era il solo a mandare un vero bozzetto in gesso, che dal

A. DAZZI: IL PRIMO BOZZETTO PER IL MONUMENTO A TOTI.

E ovunque Roma presenta questa inverosimile deturpazione.

Evitare, per il monumento a Toti, il rinnovarsi dello sconcio, era necessario. Ma invece si cercò di perpetuare il vecchio errore: simulare un concorso, favorire un amico.

Il Comitato promotore aveva nominato una

Bazzani, prima del giudizio, veniva con un metodo nuovo e strano pubblicamente lodato.

E ad una protesta dello scultore Nicolini, veniva risposto che la Commissione avrebbe agito a suo piacimento.

Contro questo modo assurdo e pericoloso, che creava un precedente degno d'altri tempi

e d'altri paesi, noi conducemmo una larga polemica sul *Giornale d'Italia*.

La piccola manovra fu sventata: si promise il concorso. Allo scultore Selva, artista di valore, i commissari avevano reso cattivo servizio con la prima simulata gara; lo costringevano a ritirarsi dal concorso persistendo nei metodi assurdi e irregolari. Accordarono appena due mesi di tempo per la presentazione del bozzetto e d'un dettaglio due volte grande al vero, restarono in carica malgrado la concorde riprovazione di tutta la stampa e i voti contrari di tutte le associazioni romane, e si arrogarono il diritto di scegliere i due commissari per conto degli artisti in gara.

Rivolsi allora un appello agli scultori di tutta Italia denunziando il fatto. Fu un coro di riprovazioni, da Angelo Zanelli a Emilio Gallori, da Nicolini a Quattrociocchi, da Zocchi a Maccagnani, da Apolloni a Ximenes.

A. DAZZI: IL SECONDO BOZZETTO MOSTRA L'EROE NELL'ATTO SUO PIÙ BELLO.

La Commissione si dimise. Il concorso assunse carattere di legalità.

Nella nuova Commissione, a rappresentare i concorrenti, era stato chiamato Ettore Tito: una coscienza alta e pura.

E il giudizio è stato non difficile e non contrastato. Un gruppo di bozzetti, sui trenta esposti, si è subito imposto alla considerazione dei commissari. Erano cinque pezzi ampi e saldi, costrutti con un vigore giovanile unico. Li avevano messi nel cortiletto della caserma, fra il portico e il pozzo dai grandi stemmi papali, perchè era stato impossibile costringere tanta vastità di scultura nelle sale basse e chiuse del museo storico dei bersaglieri dove erano stati raccolti gli altri bozzetti.

Il giudizio è stato unanime ed entusiasta. E così Arturo Dazzi è uscito vincitore dalla gara. Potremmo dire, trionfatore: perchè l'opera sua è apparsa, ed è, oltre che il prodotto d'una

tempra fortissima d'artista moderno, un lavoro prodigioso di sintesi, la compenetrazione del simbolo e della realtà in un blocco che è monumentale, che è architettura di forme e di costruzione.

Il suo lavoro fu compiuto in meno di un mese. Sembrava che per questo giovane possente fossero tornati i giorni ansiosi di un cimento lontano, quello per l'*Altare della Patria*. Fu passione, fu commossa penetrazione dell'atto glorioso di Enrico Toti, fu sentimento di fede rinascente, che produsse il ritmo sicuro da cui doveva uscire una delle più belle opere della statuaria moderna.

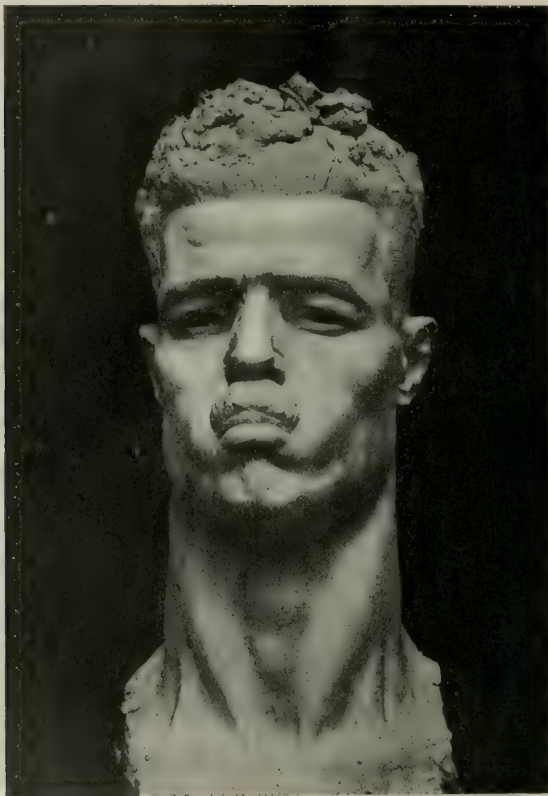
A. DAZZI: IL BOZZETTO PRESCELTO.

A questo lavoro di sintesi Dazzi è giunto attraverso lunghi anni di educazione, di moderazione. Il grande *Altare*, che lo portò con Angelo Zanelli fra i più valevoli scultori moderni, ci aveva dato la misura della sua forza. I difetti del gigantesco fregio erano segni di esuberanza. Egli mostrò una superiorità sul suo nobile avversario trionfatore: quella della giovinezza.

Questa opera, che celebra un eroe della giovinezza e della vita, un eroe che non compie gesto di eleganza o di tradizione, ma che tocca tutti i limiti della bellezza restando umano, sincero, commosso; questo monumento a Toti ha risentito le origini: il glorificato ha trovato

la mano semplice e salda, il cuore sincero e commosso nel glorificatore.

Tre sono i bozzetti presentati dal Dazzi. In uno l'eroe si erge alto sul plinto semplice. E' figurazione che consacra l'atto, ma ancor più simbolizza una forza sicura, una coscienza nuova. Plasticamente è il più armonico dei tre bozzetti: ha un ritmo concluso, una vibrazione rattenuta, una sua armonia serrata e viva. E' un monumento che ha grandi virtù decorative nella sua semplice costruzione. Ma è ancora troppo espressione raccolta di simbolo, è ancora figurazione là dove dovrebbe essere sopra tutto manifestazione possente di vita, liberazione da ogni preconcetto stilistico.

Questo grado di equilibrio di senso e di scienza, lo abbiamo già nel secondo bozzetto del Dazzi, quello che mostra l'eroe nell'atto più bello, mentre morente lancia la gruccia al nemico in fuga. Ma in questo poderoso lavoro vi è troppo il segno impressionistico degli artisti della nuova scuola, vi è la maniera di Rodin. Bisognava che ancora questo ultimo ricordo di forma sparisse nell'opera, e all'artista apparisse

A. DAZZI: IL GRANDE RITRATTO DELL'EROE.

nella creazione la figura viva dell'eroe, semplice e pura, senza segni di debolezza formale, senza ricerche di stile.

Il terzo bozzetto del Dazzi raggiungeva forme e vitalità veramente sorprendenti. Il Dazzi stesso riconosceva a questo suo ultimo bozzetto una superiorità assoluta su gli altri due presentati, perchè da esso ritraeva il grande dettaglio che, col ritratto dell'eroe, accompagna i tre bozzetti.

Nella testa ritratta dall'eroe, v'è oltre che l'espressione viva della sua maschia violenza popolana, oltre che la perfetta somiglianza, l'impronta del suo carattere. Toti ardente e tenace, l'uomo che, malgrado la sua mutilazione che lo privava d' una gamba e lo frenava nel moto, volle appartenere al corpo più dinamico del nostro esercito, ai bersaglieri; l' eroe che supplicò con lettere di nobilissima fede, dal Duca d'Aosta, l'onore della prima linea; il glorioso che moriva con lo sprezzo verso il nemico e la fierezza sul volto per aver guadagnato il suo posto d'onore; Toti è quale ce lo ricordiamo noi di Roma, è quale debbono ricordarlo i figli

A. DAZZI: IL FRAMMENTO A GRANDEZZA DI ESECUZIONE DEL BOZZETTO PRESCELTO.

d'Italia. In questo ritratto del Dazzi v' è il suo carattere, l'anima che affiora la carne vibrante.

Dazzi in questi ultimi tempi ci aveva abituati a questa sua nuova tendenza. Era sparita in lui ogni preoccupazione di moda o di ricerca. Aveva con sacrificio tenace abbandonata la decorativa potenza di Meunier e il fremito gigantesco di Rodin ; aveva subito volto le spalle alla spiritualità malata di Klimt che per più anni fu il male di moda della *Secessione* romana.

Il segreto era uno e semplice: guardare con occhi propri e con verità.

Il frammento a grandezza di esecuzione del bozzetto prescelto è veramente opera di genio. Qualcuno della giurìa lo ha definito, « per la sua forza, per la sua umanità e per la plastica larga e sintetica, l' opera più significativa di questi ultimi tempi ». E' un frammento, ed è da per sè un monumento : ha le proporzioni raccolte della grandezza.

Questo frammento ci dà il valore di quello che sarà il monumento. Questo torso è carne viva, è traversato da violente correnti di sangue. La plastica ha raggiunto la sua più salda compostezza, la sua più sicura espressione. Il gioco delle masse non è eccessivo pure nella visione della potenza muscolare.

Aggiungete uno sforzo al braccio che fa da puntello all' eroe, restringete a più umile vero questa ampiezza di respiro del torace possente, e avrete tolto a questo frammento quella sua parte ideale che serve a completare il grande vero.

L'armonia della forza colpisce in questo pezzo di scultura. Da questo magnifico frammento sorgerà il monumento all'eroe più caro del popolo di Roma.

E' un poco il simbolo della nostra nuova grandezza, che si riproduce in questa opera ; grandezza fatta di semplicità e di cuore, di tenacia e di idealità, di vero umano e di genialità naturale.

Arturo Dazzi, questo giovine statuario, che primo dovrà cantare nella pietra la gloria aspra e bella della nuova Italia, ha compreso il suo compito e si è piegato alla vita nuova.

E' questo il primo fiore eterno e grande della guerra d'Italia. E veramente inizia bene la nuova rinascenza che il sangue ha promesso alla Patria.

GUIDO GUIDA.

EDMONDO ROSTAND.

In ancor giovine età — non aveva che cinquant'anni — è morto a Parigi il popolarissimo autore di *Cyrano de Bergerac*; ma, giovine ancora, la sua fama continuava ad alimentarsi oramai quasi soltanto dell' opera fortunata e luccicante che da più d' un ventennio trovava nei teatri del mondo quasi gli stessi applausi dei primi tempi. Poeta non eccessivamente fecondo, non aveva dato alle scene, dopo il *Cyrano*, che *L'Aiglon* e *Chantecler*, a cui s'erano aggiunte, rievocate da una penombra che era già quasi l'oblìo, le sue opere anteriori : *Les Romanesques*, *La Princesse lointaine* e *La Samaritaine*. La sua casa era bensì un vero giogo d'Elicona, poichè componevano versi accanto a lui la moglie e il figliuolo ; ma un così largo e assiduo culto delle Muse non poteva fare che il nome di Rostand non andasse legato (legato in oro, direbbe un cercatore di motti parlando di chi

EDMONDO ROSTAND.

fu gran trovatore di motti) al solo nome dell'intrepido e sentimentale Cadetto di Guascogna.

Se noi consideriamo queste sei opere vediamo che lo stesso temperamento di poeta e lo stesso gusto di scrittore vi brillano con maggiore o minore abbondanza e fortuna : lo stesso romanticismo, dove più memore della grazia di Alfredo de Musset, dove più ebbro della magniloquenza di Victor Hugo, le stesse dolci pene e confortevoli gioie dell'amore sempre idillico, anche quando è tragico, la stessa — vorremmo dire — femminilità dominatrice, la stessa cura della eleganza formale, troppo sensibile per conquistare fortemente, la stessa tendenza all'effetto dell'espressione ostinatamente arguta e dell'immagine cattivante con un suo inatteso luccichìo, la stessa rima ricca, anzi preziosa, sonante spesso

— troppo spesso — in giuochi di parole. Naturalmente, tra *La Samaritaine* e *Chantecler* la differenza è grande in questa somma di pregi esaltati sino a risultare difetti, ma la stoffa e il fondo del disegno sono i medesimi.

Soltanto, prima del *Cyrano* la vena di questa poesia è puramente idillica, patetica, d'una leggiadria in cui si sa che le lacrime si muteranno in perle e i sorrisi si apriranno al momento opportuno come tenui arcobaleni su tenui tempeste. La purezza biblica della Samaritana dà al poeta una più composta finezza (ed è questa infatti l' opera migliore della prima serie o più rispettosamente e più impropriamente parlando — della prima maniera); ma come è pariginamente adorna quell' oasi di serenità giudaica in cui passa la rinnovellante mansuetudine del Cristo e come parlano bene quei contemporanei di Caifas e di Ponzio Pilato, come sembrano udirsi parlar volentieri!

Parigi apprezzava senza eccitarsi il verseggiatore signorile e il commediografo garbato — e si volgeva, volubile, altrove.

Poi apparve *Cyrano de Bergerac.* La sentimentalità aveva messo « le panache » — la piuma del moschettiere — e aveva una spada e, accortamente, un lungo naso che doveva cacciarsi, staremmo per dire, di traverso nell'idillio e pendere comico sopra la bocca ove le api del Seicento avevano deposto tanto e così fragrante miele. A ogni modo, non c'era più soltanto il sospiroso amante, c' era il prode e ardente e vittorioso cavaliere francese; c' era la Francia guerriera, innamorata di bei gesti e di belle parole entro il cerchio di lampi disegnato da una spada invincibile. Il sagace e industre repubblicano della fine del diciannovesimo secolo vi si riconobbe volentieri e se ne esaltò. Si sentì lusingato nella sua più nobile eredità e si levò in piedi ad acclamare.

E tutto il mondo lo imitò. Com' era bello battersi così bene e parlar così graziosamente! Nei grigi tempi e tra i rudi affari, com'era naturale che la nostalgia fiammeggiasse per l'età in cui si poneva la vita sulla punta d' un fioretto e il cuore a pie' d' un balcone fiorito! Possiamo sorriderne, ma il sogno della bella avventura è tutta la nostra giovinezza, e la nostra giovinezza è tutto l' orizzonte di cui non troveremo mai il più vasto, il più vago, il più ricco di linee e di colori. La Francia aveva dato un séguito — in sonanti versi, questa volta — ai *Tre Moschettieri,* e il mondo accolse il séguito come aveva accolta la prima parte. Per di più, il Victor Hugo di *Gil Blas* pareva questa volta aver collaborato con Alessandro Dumas, e Rossana era la più bionda fra le incantatrici di quella grande Corte d'amore che fu tutta la Francia regale. Le donne sopra tutto si sentirono deliziosamente turbate e rapite. Sparsero dolci e copiose lacrime, gettarono alle aure grevi dei teatri frequenti e gentilissimi sospiri, e quelli che non gettarono verso il palcoscenico lasciarono trepidare nel silenzio delle stanze con uno e anche con due letti. In verità, una bella dichiarazione d'amore detta alla ribalta è sempre un po' la dichiarazione personale a ciascuna delle spettatrici. Forse di questo avvenimento letterario ed epidemico profittarono facilmente gli ufficiali di cavalleria.

Cinque anni dopo apparve *L'Aiglon.* Edmondo Rostand sapeva che cosa desiderasse la Francia. Non bisognava abusare dell' « ancien régime »; ma c'era Napoleone; c'era la Vecchia Guardia; c'era il pallido Re di Roma. Tuttavia, la fortuna del nuovo dramma, pur grande in principio, fu minore. I sentieri d' amore vi apparvero più brevi ed angusti, e d'altra parte Cyrano aveva quasi esaurita la commozione degli spettatori. Il poeta insistè. Esaltare (o lusingare) la Francia bisognava. La Monarchia era stata adoperata, il grande Impero anche; non rimaneva che il simbolo di tutta la razza in tutti i tempi. E il Gallo di Francia cantò sulle scene l' orgoglio nativo tra un eccessivo numero di « calembours », in mezzo ad animali allegorici che con la loro eloquenza infrenabilmente arguta e preziosa finirono col parere ai meno contentabili, o diciamo ai più arcigni, una società molieresca di « précieux » alquanto « ridicules ». Cyrano, il terribile ironista, tirava colpi di spada nelle quinte allo stesso Flambeau, allo stesso Chantecler. Ammazzava i cadettini, il trionfante Cadetto.

Ma salute a voi, Rossana la bionda, per cui ogni cuore sa l'ombra d'un balcone fiorito, salute a voi nel nome del morto Poeta...

e. j.

SALVATORE FARINA.

Se n' è andato quietamente, a settant' anni, quando già da molto tempo la sua voce era fioca tra gli uomini. E come avrebbe egli potuto farsi udire tra le salienti generazioni, se il suo discorso fu sempre a mezza voce, se i fantasmi della sua arte casalinga chiedevano spiriti lenti e intenti non ancora del tutto privi di quel candore che s' accompagna alla prima giovinezza?

Può darsi che nessuno di noi sappia ritrovare gl' immutabili segni d' identità fra i tempi e le generazioni che si succedono e l' illusione del mutamento sia fatale agli anni e ai pensieri mutati; ma è certo che i giovinetti d'oggi siano in grado di leggere le pagine sorridenti dei romanzi fariniani e che le pulzelle possano trovar altro che insipidità nelle pur amabili figurette della letteratura di Salvatore Farina, se il loro palato ha già il gusto dei romanzi dove la vita è elegante e l'amore agita i nervi quasi quanto la sarta?

SALVATORE FARINA.

Ebbene: chi ha letto a' suoi verdi anni *Dalla spuma del mare, Il signor Io, Capelli biondi, Mio figlio studia, Amore ha cent'occhi* ha forse dimenticato i nomi e i casi che vi sono narrati, ma ha serbato una sensazione di grazia famigliare, di onestà senza pedanteria, di ottimismo sano in cui è dissimulata ma non manca la forza di portar la vita e i suoi dolori con pazienza virile. La filosofia che ne emana è semplice e piana: crede alla brava gente, coltiva la mediocrità che evita i grandi urti e si studia d'essere aggradevole altrui, e promette con una sapienza bertoldiana (ma sapienza, insomma) il sorriso dopo le lacrime come il sereno dopo la tempesta. Ci sono delle filosofie assai più complicate; ma troppe di queste danno alla fine la sensazione di aver fatto grandi corse in « toboga » o sulle « montagne russe ».

Salvatore Farina era nato in Sardegna, ma i suoi libri non riflettono alcun carattere speciale dell' isola nativa. Lo interessavano poco i paesaggi, i costumi, le tradizioni, poichè era tutto preso dall' osservazione dei motivi elementari della vita. Guardava in un breve seno d'acqua giocar il sole e passare le nuvole.

In questi ultimi anni era diventato un po' amaro... oh, ma senza cattiveria, senza esagerazione, come poteva essere amaro il vecchio Salvatore Farina. Nei volumi intitolati « La mia giornata » raccontava i suoi tempi, i suoi amici, gli uomini che conobbe e che sono ancora ricordati o meriterebbero di non essere con brutale rapidità dimenticati. E nella narrazione cresceva con la vena del rimpianto l' attitudine a giudicar peggiorate le cose.

Pochi lo stavano a udire. Ma non ancora l'oblìo minaccia le sue opere migliori. Ma c'è in quest'opere una grazia che sorriderà ancora lungamente alle anime cui la semplicità non spaura come un pericolo di apparir goffe agli « imbonitori » del toboga.